STIL-LEHRE

FÜR

FARBIGE FLÄCHEN-VERZIERUNG

UND

GEWEBE-MUSTERUNG

VON

OSCAR HAEBLER.

Germany

PLAUEN I. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL.
BUCHHANDLUNG FÜR KUNSTGEWERBE.

STIL-LEHRE

FÜR

FARBIGE FLÄCHEN-VERZIERUNG

UND

GEWEBE-MUSTERUNG

VON

OSCAR HAEBLER.

PLAUEN I. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL.

BUCHHANDLUNG FÜR KUNSTGEWERBE.

Vorwort.

Die stete Entwicklung unseres Geisteslebens hat eine erfreuliche Vertiefung des ästhetischen Empfindens mit sich gebracht. Es wird durch kunstgewerbliche Schulen und Vereine, durch Ausstellungen und Vorträge usw. heute für die Verbreitung des Geschmackes soviel getan, dass der Laie künstlerische und stilgerechte Erzeugnisse vom Alltäglichen oft wohl zu unterscheiden weiss und den guten Leistungen des Kunstgewerbes ein aufmerksameres Auge als sonst schenkt.

Durch die sich daraus ergebenden höheren Anforderungen seitens des Konsumenten ist im kunstgewerblichen Schaffen ein heftiger Wettbewerb hervorgerufen worden, der wiederum von jedem Beteiligten ein erhöhtes künstlerisches Verständnis energisch fordert.

Somit ist in unseren Tagen für den Industriellen, welcher der angewandten Kunst nahe steht, die Frage des Erwerbes mit der einer künstlerischen Ausgestaltung vollständig vereint, ja die letztere muss mehr denn je, beim Zeichner wie beim Fabrikanten, in den Vordergrund treten, soll der Konkurrenzkampf auf dem Weltmarkte ein erfolgreicher sein. Andernfalls wird der mit der künstlerischen Entwicklung nicht schritthaltende Industrielle erbarmungslos von seiner Zeit überholt werden.

Neben dem Schulzwecke soll nun das vorliegende Werkchen jedem ein guter Berater sein, der an der Ausschmückung der Fläche, vorwiegend aber derjenigen textiler Erzeugnisse Interesse hat, sei er nun Fabrikant, Zeichner oder Lehrling. Nicht in letzter Linie wendet sich das Buch auch an den gebildeten Laien.

Das Werk bringt auf 48 guten Farbendrucktafeln und in vielen Textillustrationen charakteristische Belege aus allen Stilarten. Soweit sie nicht Wiedergaben echter, bisher noch unveröffentlichter Museumsstücke sind, wurden sie grossen Quellenwerken entnommen, welche des hohen Preises wegen der Allgemeinheit nicht zugängig sind. Neben der illustrativen Ausstattung wurde auch auf einen sachlich kurzen Text besonderer Wert gelegt. Derselbe gründet sich auf den Lehrplan der Stillehre an der höheren Webschule in Chemnitz. Er behandelt u. a. auch die für die Textilindustrie besonders wichtigen Stilarten, wie Peruanisch, Koptisch, Nordisch, Spanisch usw., die von anderen, selbst grossen Stilwerken wenig oder gar nicht erwähnt werden.

Durch die genannten Vorzüge unterscheidet sich das Werk vorteilhaft von solchen ähnlicher Art, und es wird somit für die kunstgewerbliche Literatur eine wertvolle Ergänzung bilden. Ueberdies ist auch der Preis ein so mässiger, dass das Werk jedem leicht zugängig ist, der auf seine Ausbildung nach dieser zeitgemässen Richtung hin Wert legt.

Möge es daher in den weitesten Kreisen eine wohlwollende Aufnahme finden und den für die Allgemeinheit erhofften Segen bringen.

Chemnitz, im Herbst 1909.

Oscar Haebler,
Lehrer an der Höheren Webschule.

Zur Einführung.

Nach dem lateinischen Worte ornare, schmücken, nennen wir Schmuckformen „Ornamente“, die Gesetze ihrer Anwendung „Ornamentstil“ und die Unterweisung darin „Stillehre“. Stil ist vom vom griechischen Worte stylos (Griffel) abgeleitet.

Anfänglich verstand man unter Stil nur die Bezeichnung der Eigenart des schriftlichen Gedankenausdruckes, und erst später wurde dieser Begriff auch auf die künstlerischen Darstellungen übertragen.

Wir haben uns hier natürlich nur mit dem Kunststile zu befassen. In erster Linie ist dieser abhängig von dem Stoffe, der verarbeitet wird. Jedes Material fordert seine eigene Behandlung, wenn nicht durch Missachtung der Eigenart des Stoffes ein stilwidriges Produkt zutage treten soll.

Die Stile unterscheiden wir äusserlich nach Ländern, Völkern und Zeitaltern.

Von besonderem Einfluss auf den Stil ist der Künstler; man spricht bei besonders begabten Künstlern von einem persönlichen Stil. Die Schöpfung eines starken Künstlers trägt seinen Stempel, wenn sie auch gleichzeitig die Merkmale seines Zeitalters und seines Volkes nicht verleugnen wird.

Wie uns von den Kunsthistorikern an Hand der ersten auf unsere Zeit gekommenen Funde nachgewiesen wird, sind die ersten Versuche einer systematischen Verzierung, welche man mit Stil bezeichnen könnte, in der Textilindustrie gemacht worden, und zwar wurden diese Urformen — oft sehr primitiv dargestellt, wie die Schlange als Zickzacklinie — unmittelbar der Natur entlehnt.

Bei den Urvölkern war es zunächst ein natürliches Bedürfnis, die Gebrauchsgegenstände neben ihrem praktischen Zwecke auch zu schmücken und damit das erwachende Schönheitsgefühl zu betätigen.

Wir unterscheiden, nach Völkern und Zeitaltern geordnet, nachstehende Stilarten:

I. Abteilung, Stile der ältesten Zeit:
- 1. Primitiv.
- 2. Peruanisch.
- 3. Aegyptisch.
- 3a. Koptisch.
- 4. Assyrisch.

II. Abteilung, orientalische Stile:
- 1. Chinesisch.
- 2. Japanisch.
- 3. Arabisch.
- 4. Maurisch.
- 5. Persisch.
- 6. Indisch.
- 7. Türkisch.

III. Abteilung, Europa:

A. Klassische (antike) Stile:
- 1. Griechisch.
- 2. Römisch und Pompejanisch.

B. Mittelalter:
- 1. Byzantinisch.
- 2. Keltisch.
- 3. Romanisch.
- 4. Russisch.
- 5. Nordisch.
- 6. Gotisch.
- 7. Spanisch.

C. Neuzeit:
- 1. Italienische Renaissance.
- 2. Französische „
- 3. Spanische „
- 4. Deutsche „
- 5. Barock.
- 6. Rokoko.
- 7. Louis XVI.
- 8. Empire.

D. Neueste Zeit:
19. und 20. Jahrhundert.

I. Abteilung.

Stile der ältesten Zeit.

1. **Primitiver Stil.** Tafel 1.

Das prähistorische Ornament.

Unter der Bezeichnung „Primitive Ornamente“ verstehen wir diejenigen Verzierungen, mit welchen die Naturvölker ihre Gebrauchsgegenstände schmückten.

Diese Art der Ornamentik kann eigentlich noch nicht als Stil bezeichnet werden, da sie nur der Ausdruck eines naiven Verzierungstriebes ist.

Die Gebrauchsgegenstände aus jener vorgeschichtlichen Zeit sind meist durch Ausgrabungen und Gelegenheitsfunde der Gegenwart überliefert worden. Da wir nun annehmen müssen, dass schon damals irgendwelcher Verkehr zwischen den verschiedenen Völkern bestanden hat, sind sichere Schlüsse vom Fundort auf die Herkunft nicht unbedingt zu ziehen.

Tafel 1 zeigt uns Beispiele von Verzierungen der Gebrauchsgegenstände vorgeschichtlicher Völker. Es sind geflochtene Zeuge aus Pflanzenfasern, Stoffe, Borden, Matten u. a. m.

Figur 1—20 aus Racinet, l'ornement polychrome.
„ 21—26 „ Stübel, Reiss & Koppel, Kultur und Industrie südamerikanischer Völker.

2. **Peruanischer Stil.** Tafel 2.

Auch für diesen Stil sind uns die Belege durch Ausgrabungen bekannt geworden; besonders sind es die Funde auf dem Gräberfelde von Ancon in Peru, die für die textile Kunst von grosser Bedeutung sind.

Die alten Peruaner bekleideten ihre Toten, brachten sie in gekrümmte Stellung, hüllten sie in Felle oder Decken und bestatteten sie so in Ballenform. Nebenstehende Figur 1 stellt einen solchen Leichenfund dar. Während man neben den männlichen Leichen Waffen und dergleichen entdeckte, fand man neben denen der Frauen Spindeln und andere Webutensilien. Legen schon diese Funde von der hohen Kultur dieses alten Volkes Zeugnis ab, so beweisen besonders die überlieferten Textilien den vorgeschrittenen Stand der Weberei.



Figur 1.

Die vorhandenen Belege zeigen uns aus der Technik heraus entwickelte Weberei- und Wirkerei-Muster in den einfachsten linearen Ornamenten, aber auch bemalte Stoffe. Wir dürfen diese Muster wohl als die ältesten Beispiele textiler Verzierungsformen überhaupt ansehen.

Das bei den Verzierungen der aufgefundenen Gefässe verwendete Mäanderband erinnert auch an die altgriechische und etruskische Kunst und lässt uns Handelsbeziehungen dieser alten Völker vermuten.

Tafel 2, Figur 1—8 aus Stübel & Reiss, Ancon.
Figur 1 (im Text): Zu Totenbestattung der Peruaner. Aus dem gleichen Werke.

3. **Aegyptischer Stil.** Tafel 3 und 4.

Zeit: 5000 vor Chr. bis zur Eroberung Aegyptens durch Alexander den Grossen 332 vor Chr.



Figur 2.

Aegypten gilt als die Wiege der Kunst und Kultur. Die ägyptische Kunst ist also Ur- oder Originalkunst, und ihre Grundgesetze sind von bestimmendem Einflusse für spätere Zeiten gewesen. Sie wurde von keiner anderen Kunst beeinflusst, sondern entlehnte ihre Vorbilder unmittelbar der Natur.

Die geheiligte Tier- und Pflanzenwelt des Nilstroms wurde Ausgangspunkt für die Ornamentik, da nach priesterlichen Vorschriften in der ägyptischen Verzierungsweise nichts profan sein durfte. Die ägyptische Ornamentik ist symbolisch. Die Auswahl der Motive hing von Kultusvorschriften ab.

Hervorragenden Anteil an dieser symbolistischen Ornamentik haben folgende Pflanzen: Der Lotus (Lotus caerulea), Tafel 4, 4 u. 6 (gilt als Symbol der alljährlich wiederkehrenden Befruchtung des Landes durch den Nil), der Papyrus und die Palme. (Ausser den Stilisierungen genannter Pflanzen sind noch die der Winde, der Lilie und des Schilfes zu nennen.)

Von den Tieren sind der Scarabäus (4, 7) als Symbol der Unsterblichkeit, die Giftschlange Uräus, das Zeichen königlicher Macht und Hoheit, der Vogel Ibis (3, 4), der schwarze Stier Apis und der Sperber besonders zu erwähnen.

Die Sphinx, die geflügelte Sonnenscheibe mit zwei Schlangen (4, 3), die königlichen Symbole für Ober- und Unterägypten, und die Bilderschrift der Aegypter, die Hieroglyphen, sind schliesslich neben menschlichen Darstellungen und geometrischen Figuren, dem Zickzacke, der Welle, der Spirale, dem Kreise und Quadrate ebenfalls viel verwendete Motive.

In den an den Wänden und Decken der Grabkammern aufgemalten teppichartigen Flächenmustern (3, 8, 10, 11, 13) ist die ungemein geschickte Massenverteilung, sowie die Anwendung kleiner Formen in zusammenhangsloser Wiederholung und die Gliederung in senkrechte Streifen sehr bezeichnend.

Die menschlichen Darstellungen zeigen die Eigentümlichkeit, dass bei ihnen Kopf, Füsse und Beine stets von der Seite, Schultern, Arme

und Auge aber von vorn sichtbar sind (4, 5 und Textfigur 2), wohl ein Beweis dafür, dass den Aegyptern das Gefühl für die Perspektive abging. Es ist ihnen jedoch eine gewisse Farbenfreudigkeit eigen gewesen; sie verwandten zumeist leuchtende ungebrochene Töne.

Gewebe und Stickereien. Funde aus den Denkmälern der Architektur, wie in den Grabkammern der Pyramiden und den Felsengräbern haben nachgewiesen, dass die textile Kunst Aegyptens von hervorragender Bedeutung war. Homer preist die ägyptischen Decken, und Theokrit nennt die Purpurteppiche Alexandriens sanfter als den Schlaf. Es gab kostbare, auf beiden Seiten wollige ägyptische Teppiche*), doch ist leider nichts von diesen Textilien erhalten geblieben. Ihre Entstehung wird schätzungsweise auf mindestens 4000 vor Chr. verlegt.

Für die Textilkunst der Aegypter erlangten der Papyrus und die Palme noch dadurch eine besondere Bedeutung, dass ihre Stengel und Fasern als Rohmaterial für Flechtarbeiten und Gewebe dienten. — Ursprünglich war die Musterung der altägyptischen Behangstoffe geometrisch, und die Bordüre herrschte vor, mit der fortschreitenden Fertigkeit im Weben und Sticken jedoch erschienen in den Textilien auch Ornamente, wie sie im Baustile vorkamen.

Die im Louvre in Paris und in anderen Museen aufbewahrten ägyptischen Originalstoffe, meist zarte, schleierartige Leinengewebe, sind mit Blüten, Knospen, Vögeln und die Bordüren dazu mit Blumenvasen, sowie mit Kreisen, die seltsame Zeichen aufweisen, geschmückt.

Die Ornamente der Stickerei entsprechen denen der Weberei und Malerei und die Technik ungefähr derjenigen, die noch heute in der textilen Hausindustrie der Slaven üblich ist.

Ueber die ägyptischen Stoffe späterer Zeit geben die in Oberägypten gemachten koptischen Gräberfunde Aufschluss.

Tafel 3, Figur 1, 2, 6, 7, 12 aus Prisse d'Avennes, Histoire de l'art égyptienne.
„ 3, „ 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 13 aus Owen Jones, grammar of ornament.
„ 4, „ 8 und 10 aus Owen Jones, grammar of ornament.
„ 4, „ 1—7 und 9 aus Prisse d'Avennes.

Figur 2 (im Text): Aegyptische Malereien aus: Die Mappe, 23. Jahrgang.

3a. **Koptische Stoffe.** Tafel 5.

Zeit: 4.—7. Jahrhundert n. Chr.

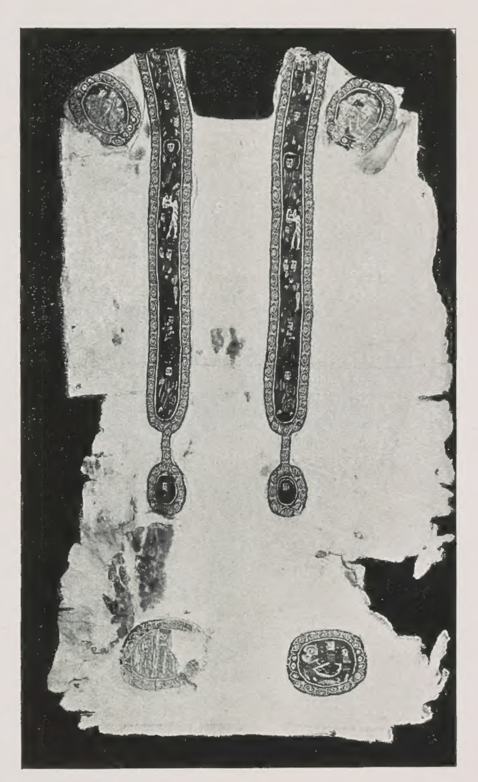
Die Kopten sind die christlichen Nachfolger der alten Aegypter. Koptische Gewebe wurden im Anfange des 19. Jahrhunderts auf den Totenfeldern von Sakkarah und Achmim (früher Panopolis) in Oberägypten gefunden. Dem übernommenen altägyptischen Brauche, die Toten in voller Gewandung in dem heissen konservierenden Wüstensande zu bestatten, ist zum grossen Teile die Erhaltung der Stoffe dieser Periode zu verdanken. Einzelne Gewänder, sowie Einzelheiten der Ausstattung der Toten sind oft vollständig erhalten geblieben. Die Kleider bestehen meist aus Leinengewebe; Wolle kommt als Grundstoff und nur vereinzelt als Bemusterung vor. Seide wurde bei feineren Zierstücken verwendet.

Die Hauptgewänder der Kopten waren Toga und Tunika. Die Toga ist ein rechteckiges und nur in den Ecken verziertes Stück Tuch, die Tunika (Figur 3 im Text) dagegen ein aus drei Teilen zusammengenähtes kurzes Gewand in Kreuzform. Die Halsöffnung der koptischen Toga wurde durch einen bordenartigen Saum verziert. Den Hauptschmuck bildeten zwei Einsätze, die meist in Bordenform von den Schultern bis zur Gurthöhe reichten und in ovalen oder blattförmigen Feldern endigten (Tafel 5, Fig. 6). Die Einsätze, ursprünglich Abzeichen der alten römischen Senatoren, wiederholen sich in runder oder quadratischer Form auf den Vorderteilen der Gewänder.

*) Nach Ebers: Aegypten.

Die Technik des Gewebes ist namentlich bei den Gewändern Leinwandbindung. Wollenstoffe sind in Ripsbindung, Seidenstoffe in Leinwand- und Atlasbindung hergestellt. Es kommen jedoch auch kompliziertere Verkreuzungen vor, z. B. Gewebe mit lanzierten und broschierten Mustern und solche, bei denen man den naturfarbigen Leinenfaden farbigem Wollgrund einwirkte und dadurch den Eindruck von Stickerei erzielte (5, 9). Unter den Grundstoffen befinden sich auch Gewebe mit losen Maschen oder Noppen, unseren Frottierstoffen ähnlich. Sie kommen sowohl in Gewändern — — vielleicht für den Winter berechnet — als auch in farbig bestickten Tüchern als Zwischenteile vor.

Selbst Wirknadelarbeiten, deren Technik der der französischen Gobelins entspricht, und vereinzelt auch grössere Figuren-Stickereien aus farbiger Wolle (5, 3), sowie Posamentierarbeiten, Strickerei und Netzgeflechte sind uns überliefert worden.



Figur 3.

Die **Muster der Gewebe** sind grösstenteils auf antike Vorbilder zurückzuführen; sie verraten meist griechischen und römischen und nur selten altägyptischen Einfluss. Die figürlichen Muster zeigen heidnisch-mythologische und christlich-biblische Darstellungen, die von hebräischen, römischen und arabischen Inschriften begleitet sind. Von pflanzlichen Motiven finden wir das Akanthusblatt, das Weinblatt u. a. und zwischen rein ornamental behandeltem Blattwerke die Darstellung verschiedener Tiergestalten (5, 4). Eine oft wiederkehrende Form ist das Vasenmotiv. Von besonderem Interesse ist die Musterung jener Wirkereien, welche fast genaue Kopien frühorientalischer und byzantinischer Seidengewebe sind.

Die koptischen Textilien zeigen einen Entwicklungsgang durch drei Perioden. In der ersten sind die Kopien klassischer Vorbilder vorherrschend. Die Ornamente zeigen einfarbig auf hellem Grunde geometrische, pflanzliche und figürliche Motive. (5, 5 u. 7).

Die zweite Periode bildet den Uebergang zur byzantinischen Kunst. Die Zeichnung wird vernachlässigt und verroht in den Formen. Nach der Anerkennung des Christentums als Staatsreligion i. J. 315 verlieren sich die heidnischen Motive, christliche Symbole und Gestalten treten an ihre Stelle, und die einfarbigen Muster werden durch Einfügen weiterer Farben belebt.

Bei der dritten, der byzantinischen Periode, tritt die Seidenweberei in den Vordergrund. Von Byzanz, Griechenland und Rom werden fremde Formen eingeführt, und an Stelle der Einzelmotive treten Streumuster und Muster ohne Ende.

Mit dem Eindringen des Mohammedanismus in Aegypten wird durch die Unterdrückung der christlichen Kultur auch die textile Kunst zum Sinken gebracht.

Tafel 6, Figur 1—9 aus L'art de décorer les Tissus (Musée de Lyon).

Figur 3 (im Text): Tunika mit zwei aufgenähten Einsätzen und zwei Rundmedaillons, 5.—6. Jahrh. Aus Textile Kunst und Industrie, Band 2.

4. **Assyrischer Stil.** Tafel 6.

Die assyrische Kunst ist bis in das 7. Jahrhundert vor Chr. verfolgbar. Sie lässt durch ihre Formensprache erkennen, dass sie ziemlich das gleiche Zeitalter wie die ägyptische durchlaufen hat, und dass das Gebiet der Flüsse Euphrat und Tigris eine Hauptstätte uralter Kultur war.

Wenn sich auch bei der assyrichen Ornamentik deutlich ägyptischer Einfluss zeigt, ist ihr doch eine gewisse Originalität nicht abzusprechen. Wir finden, ebenso wie in der ägyptischen Kunst, die Zickzack- und Spirallinie, das Schachbrett- und Kasettenmotiv und neben der Lotusblüte neuere Formen aus der Pflanzenwelt, den Pinienzapfen (6, 1), Granatfrüchte (6, 5), die charakteristische Palmette mit ihrem zu gebundenen Bändern gebildeten Stengel (6, 5 und 10). Ein vollständig neues ornamentales Gebilde ist der geheiligte Baum, auch Baum des Lebens genannt, eine Verflechtung von Bandmotiven mit den genannten Formen (6, 9). In friesartigen Verzierungen sind häufig geöffnete und geschlossene Lotusblumen aneinandergereiht, und Palmetten wechseln mit dem Granatapfel oder Pinienzapfen (6, 1 u. 5). Die stets mit der Sonne dargestellten geflügelten männlichen Figuren sind symbolisch und bedeuten die Seele (6, 4).

Figur 4.

In der Malerei und Bildhauerei wurde bei der Darstellung der menschlichen Figur der Körper meist in seitlicher Ansicht wiedergegeben, während die Augen in ihrer ganzen Länge gezeichnet sind. Die gekräuselten Haare und der Bart sind in Strähnen angeordnet. Greife, sowie geflügelte Löwen und Stiere mit Menschenantlitz sind in der Architektur als türhütende Figuren zu finden, und adlerköpfige Gottheiten stehen zur Seite des heiligen Baumes. (Figur 4 u. 5 im Text.)

Assyrische Textilien sind niemals vorgefunden worden. Nur die Trümmerfunde des alten Ninive legen Zeugnis von der Kunstfertigkeit seiner früheren Bewohner ab.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts wurden Alabasterplatten assyrischen Ursprungs ausgegraben, die als Wandbelag gedient haben und in ihren Verzierungen Nachbildungen von Wandstickereien, Stoffvorhängen und Teppichen wiedergeben.

Die assyrisch-babylonische Textilkunst soll den Weltmarkt beherrscht haben, und die Teppicherzeugnisse dieser Länder sollen durch die Phönizier allen Völkern Europas zugeführt worden sein. In alten Urkunden wird die Farbenpracht dieser Teppiche und Stoffe gelobt und auch erwähnt, wie berühmt und gesucht sie gewesen seien.

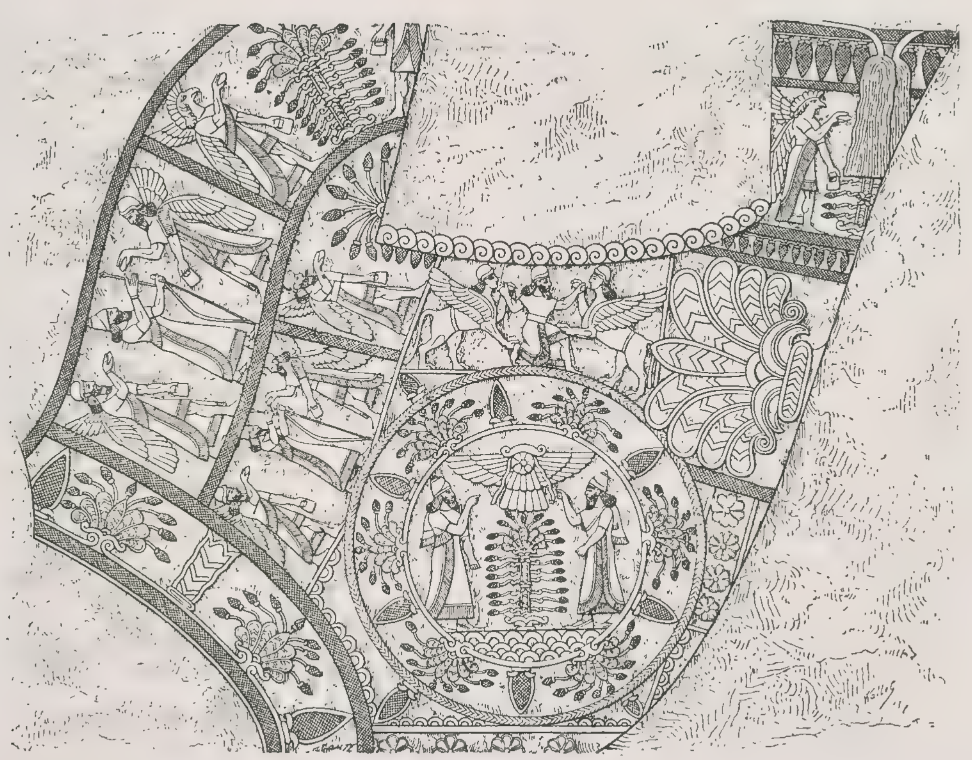
Wie die ausgegrabenen Skulpturen von Königsbildern erkennen lassen, haben die Assyrer auch die Stickerei gekannt, denn diese Skulpturen geben die feinsten Einzelheiten der Stickereien auf den dargestellten Kleidern deutlich wieder. (Figur 6 im Text).

Tafel 6, Figur 1, 2, 3, 5, 6, 9, 11 aus Owen Jones, Grammar of Ornament.
„ 6, „ 4, 8, 12 aus Album der Archäologie.
„ 6, „ 7, 10, 13, 14 aus Racinet, l'ornement polychrome.

Figur 4 (im Text): Assyrische Skulptur: Geflügelter Stier mit Menschengesicht. Türhüter (nach Layard).
„ 5 („ „): Inneres eines assyrischen Tempels. (Wiederherstellung nach Layard.)
„ 6 („ „): Assyrische Bildhauerarbeit. Wiedergabe der Stickerei auf einem Königsmantel (nach Layard).



Figur 5.



Figur 6.

II. Abteilung.

Orientalische Stile.

1. **Chinesischer Stil.** Tafel 7 und 8.

Wie die ägyptische und assyrische Kunst ist auch die chinesische bis in das früheste Altertum zu verfolgen. Sie kennzeichnet sich infolge der strengen Abschliessung des chinesischen Volkes durch eine gewisse Eigenart ihrer Formensprache und hat mit den Erzeugnissen anderer Völker auch bis heute wenig gemein. Ausgenommen sind geometrische Formen, wie das Mäanderband, die Zickzacklinie u. a., deren Anwendung bei den verschiedensten Völkern zu gleicher Zeit nachzuweisen ist. Die Grundlage der chinesischen Bauornamente bildet das Bambusgitterwerk, welches in der Architektur fast allgemein Verwendung findet und den Charakter der Bauten, auch durch das Rohmaterial, meist Holz, bedingt, wenig monumental erscheinen lässt. Eine Ausnahme davon, auch bezüglich des verwendeten Materials, machen gewöhnlich die Triumphbogen und die Götzentempel (Pagoden), die man durch schmückende Aeusserlichkeiten, wie Flecht- und Schnitzwerk, Vergoldung, farbige Hölzer, Glöckchen etc. zwar auch zierlicher zu gestalten sucht, damit aber auch in die bizarren Formen drängt, die der chinesischen Architektur eigen sind.

Die Verwendung phantastischer Tiergestalten, welche meist symbolische Bedeutung haben, ist besonders hervorzuheben.

Der Drache (8, 1) ist das Kennzeichen der kaiserlichen Macht und der höchsten Weisheit und Vollkommenheit. Er hat als Wappentier des Kaisers fünf, als Wappentier der Prinzen vier und als solches der höchsten Würdenträger, der Mandarinen, drei Zehen an der Klaue.

Der Phönix, Fong Hoang (7, 4), ist als Sinnbild der Unvergänglichkeit der Wappenvogel der Kaiserin.

Der Feuerhund oder der chinesische Löwe gilt als Tempelwächter und Altarhüter und das Khilin, eine pferdeartige Tiergestalt (7, 2), hat die Bedeutung segensreicher Ereignisse.

Schildkröten, Fledermäuse (7, 3), Schmetterlinge (8, 5) und andere Tiere sind ebenfalls symbolisch zu nehmen; mit den Tier- und Pflanzenmotiven werden auch geometrische Formen in vielfach gebrochenen und eigenartig gebogenen Linienverschlingungen gleichzeitig angewendet.

Gewebe und Stickereien. Die chinesischen Gewebe, die schon in frühester Zeit aus Seide und Goldfäden hergestellt wurden, sind wegen ihres Reichtums an Formen von jeher berühmt gewesen. (Die Erfindung des Seidengewebes wird, wie bekannt, den Chinesen zugeschrieben.) Die ältesten Textilerzeugnisse, ausser den Seidengeweben auch noch gemusterte Sammete und Brokate, sind meist mit einfarbigen geometrischen Formen verziert. Erst in der Bemusterung der Gewebe späterer Zeit ist die Blume in der verschiedenartigsten Stilisierung vertreten, meist aber kaum nach Arten erkennbar. Eine phantastische Mischung der Blume mit dem Ornamente ist gleichfalls für die chinesische Gewebemusterung bezeichnend.

Eine äusserst harmonische Farben-Zusammenstellung erzielen die Chinesen oft durch die Umrahmung des Grundstoffes mit andersfarbiger Kante. Bei den Stickereien ist besonders zu erwähnen, dass sie auch zur Bekleidung der Wände dienen und so die Stelle dekorativer Malereien vertreten. Das Sticken ist noch heute die Lieblingsbeschäftigung der Chinesen und entspricht in seiner technischen Ausführung unserer heutigen Plattstichstickerei. Charakteristisch ist die ausserordentlich kräftige Modellierung. In ältester Zeit wurden gewisse Stickereien öfters durch bunte Federn verziert, und dadurch eine eigenartige Wirkung erzielt.

Tafel 7, Figur 1—4: Aus Owen Jones, Examples of Chinese Ornament.
„ 8, „ 1—5: Nach Originalstoffen aus der Städtischen Vorbildersammlung in Chemnitz.
„ 6—8: Aus Lessing, Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin.

2. **Japanischer Stil.** Tafel 9 und 10.

Die japanische Kunst fordert uns unwillkürlich zu Vergleichen mit der chinesischen heraus, und es ist nicht zu bestreiten, dass die japanische Ornamentik, besonders die der frühesten Zeit, stark von der chinesischen beeinflusst wurde. Bald unterschied sich jedoch die japanische Kunst durch eine klarere Darstellung der Verzierungsformen, und die japanischen Kunsterzeugnisse übertrafen dadurch in späterer Zeit weit diejenigen der Chinesen, obwohl sie technisch oft übereinstimmten. Der Japaner schöpfte seine Vorbilder ebenfalls aus der Natur, war jedoch in der Anwendung der Motive wählerischer und benutzte mit Vorliebe die Naturformen, die symbolische Bedeutung hatten. Der Pfau ist als Sinnbild der Schönheit, der Kranich als das der Zeitdauer und der Reiher als das der Freiheit, neben Enten, Raub- und Singvögeln, Käfern und dergleichen verwendet. Das Chrysanthemum gilt als Sinnbild des Reiches, die Glyzinie als Sinnbild der Liebe, die Pfirsich- und Kirschblüten gelten als Frühlingsboten; ebenso haben Bambus, Tannenbaum, Mohn, Seerose, Schilfrohr und andere Pflanzen ihre Bedeutung.

Gewebe und Stickereien. In der Bemusterung ihrer Textilien waren die Japaner Meister und entwickelten auch die Technik zu grosser Vollendung. Ausser den verschiedensten Tiermotiven wurden mit Vorliebe zahlreiche Formen der Pflanzenwelt der textilen Kunst dienstbar gemacht und ihnen, wie allen Schöpfungen ornamentaler Art, ein offener oder verborgener Sinn zu Grunde gelegt (10, 1, 3, 4). Nur gewisse geometrische Formen, die als Füllung des Hintergrundes dienen, sind hiervon auszunehmen (10, 4).

Als japanische Spezialität sind die Schablonenmalereien auf Papier besonders hervorzuheben, da sie uns Beispiele von oft grosser Zartheit und Schönheit der Farben zeigen. Wir bewundern die kunstvoll hergestellten und durch Menschenhaare zusammengehaltenen Schablonen (10, 6 u. 9).

Auch in der Stickerei, die lediglich von Männern ausgeführt wurde, brachten es die Japaner zu hoher Vollkommenheit. In Verbindung mit der Druckerei und Weberei erzielten sie reiche Effekte; besonders bei der Ausführung der Stickereien auf den goldstrotzenden und farbenreichen Gewändern für die höchsten Stände bewiesen sie ihre Kunstfertigkeit.

Wir beobachten in den japanischen Geweben die verschiedensten Techniken, so z. B. die Verwendung übersponnenen Papiers bei den Gold- und Silberbrokaten, wodurch eine eigenartige Wirkung von besonderer Weichheit erreicht wurde.

Für geflochtene und gewebte Stoffe findet das besonders zähe japanische Papier überhaupt vielfach Verwendung, und haben wir auch bei uns oft Gelegenheit, die Erzeugnisse der japanischen Papierindustrie zu bewundern.

Dass uns das japanische Kunstgewerbe in den letzten Jahrzehnten vorbildlich war und teilweise auch heute noch ist, braucht kaum erwähnt zu werden. Es zeigt uns eine Art der Anwendung von Zierformen, die in ihren Möglichkeiten geradezu unerschöpflich ist.

Tafel 9, Figur 1—9: Originalstoffe aus dem Königl. Kunstgewerbemuseum in Dresden.
„ 10, „ 1—5, 7, 8: Originalstoffe aus der Städtischen Vorbildersammlung in Chemnitz.
„ 6 und 9: Nach Original-Schablonen.

3. **Arabischer Stil.** Tafel 11 und 12.

(Die Kunst des Islam.)

Für die arabische Kunst soll der angeblich im Koran enthaltene Spruch „Du sollst kein Bild machen“, massgebend gewesen sein. Eine Bestätigung dieser Annahme ist in der arabischen Flächenverzierung vielleicht darin zu finden, dass niemals die Darstellung menschlicher oder tierischer Formen vorkommt, und in der älteren Periode auch die unmittelbare Verwendung von Pflanzen

vermieden ist. Nach neuerer Forschung soll jedoch ein eigentliches Bilderverbot nicht existiert haben, sodass also nur in der Abneigung der Araber gegen die bildlichen Darstellungen die Ursache zu suchen wäre, weshalb weite Gebiete der islamitischen Kunst nahezu bilderlos geblieben sind. (Woermann.)



Figur 7.

Bei der arabischen Ornamentik tritt ein Linienornament in den Vordergrund, zwischen dem die sogenannten Arabeskenornamente, nach ihren Erfindern, den Arabern, so bezeichnet, als Füllung

in die Felder gelegt sind (Tafel 11, Figur 1). In dieser Art der Ornamentik wurde immer eine strenge Symetrie beobachtet, wodurch sich z. B. die Formen des Sterns und der Rosetten in den grössten Verschiedenheiten entwickelten. Alle ornamentalen Gänge und die Blätter haben immer eine gemeinschaftliche Wurzel. Die bei den Arabesken verwendeten Ornamente sollen als streng stilisiertes Pflanzenrankenwerk erkannt worden sein. Alle arabischen Ornamente mit stilisierten Naturformen (11, 6) sind sicher unter persischem Einflusse entstanden. Durch die Verwendung von Inschriften in kufischer Schrift (12, 5) wurde den Verzierungen ein besonderer gedanklicher Inhalt verliehen.

Die arabische Flächenkunst weist auch eine durch bandartige Verzierungen (11, 1) hervorgerufene ruhige Verteilung der Massen auf.

Gewebe. Die arabischen Textilien zeigen nur in einzelnen Fällen die streng charakteristischen Formen der arabischen Ornamentik, denn sie sind mit den verschiedensten Motiven durchsetzt, die unmittelbar fremde Einflüsse widerspiegeln. Es gilt dies namentlich von den Teppichen 12, 1 u. 2, die zeigen, dass persischer Einfluss vorherrschend war. Nur die hervortretenden grösseren Flächen zeigen eine Formensprache, wie wir sie auf den älteren kunstgewerblichen Erzeugnissen, z. B. den dekorativen Malereien von Tafel 11, finden. Bei den Stickereien 12, 3 u. 5 sind die Arabesken in vollendeter Weise zur Belebung der Flächen verwendet, während bei den stilisierten Naturformen der Applikationsstickerei (11, 4) persische Beeinflussung nachweisbar ist.

Tafel 11, Figur 1—6, sowie
„ 12, „ 1—6 aus Prisse d'Avennes, L'art arabe.
Figur 7 (im Text): Bemalte Decke der Moschee el Bordeyny in Kairo.

4. **Maurischer Stil.** Tafel 13.

(Arabischer Stil auf spanischem Boden.)

Vom Jahre 711 n. Chr. bis Ende des 15. Jahrhunderts.

Als im Jahre 711 Spanien von den Mauren, wie die aus Nordafrika kommenden Araber sich nannten, erobert wurde, verpflanzten diese die Kunst des Islams auf spanischen Boden. Hier gelangten alle Vorzüge des arabischen Stiles zu höchster Vollendung. Die maurische Verzierungskunst betätigt sich in hervorragender Weise in der Ausschmückung der herrlichen Paläste, die von den maurischen Künstlern errichtet wurden, und in den Moscheen. Die Alhambra in Granada und die Moschee von Cordoba sind die berühmtesten Bauwerke dieser Periode, und die mohammedanische Kunst erreicht wohl in diesen, im Innern reichgeschmückten Bauten ihren Höhepunkt.

Die maurische Ornamentik überrascht noch mehr wie die arabische durch den Reichtum geometrischer Zusammenstellungen (13, 3) und durch die Verwendung geschwungener Linien, sowie durch die Nachbildung der wie Spitzengewebe wirkenden Stalaktitenwölbungen (Tropfsteinbildungen) Tafel 13, Figur 1.

Die streng stilisierten Pflanzenformen, die beim Schmuck der Flächen Anwendung finden, bekunden die sorgfältigste Beobachtung der Grundgesetze der Natur und der organischen Entwicklung des Blattwerkes. Alle verwendeten Motive sind sehr einfach und erzielen nur durch ihre sinnreichen Zusammenstellungen jene reizvolle teppichartige Wirkung, die wir bei der maurischen Flächenverzierung bewundern. Besonders zeugen bei diesen harmonisch verzierten Grundflächen die Teilung derselben in kleine Felder und die Füllung derselben mit federartig wirkendem ornamentalen Schmuck (13, 4 und 5) von feinem Verständnis für den Grundsatz, auf welchem der Schmuck aller Flächen beruhen sollte.

Ebenso wie die Araber belebten die Mauren vielfach ihre Flächenornamente mit arabischen Buchstaben (13, 5), Koranstellen und Denksprüchen, die sie den Ornamenten vorzüglich unterzuordnen und anzupassen verstanden. In der Ornamentik wurde bildliche Darstellung zwar vermieden, jedoch die Löwen im Löwenhof der Alhambra und einige grosse Malereien mit Tier- und Menschengestalten

in der Sala del Tribuna beweisen, dass auch ausnahmsweise menschliche und tierische Figuren Verwendung fanden.

Wir werden bei der Besprechung einer späteren Tafel auf die Bemusterung der Gewebe spanischer Herkunft zurückkommen, welche sich ebenfalls durch eine strenge, häufig geometrische Anordnung der Motive auszeichnen.

Die Mauren bedienten sich wie die Araber in ihrer dekorativen Kunst der Primär- und Sekundärfarben: rot, blau, rotgelb oder gold, purpur und grün und erzielten damit überraschende Wirkungen. Von besonderem Reize ist die Verwendung von Weiss.

Die auf Tafel 13 wiedergegebenen Ornamente stellen Flächenverzierungen aus dem Innern der Alhambra dar.

Tafel 13, Figur 1—5 aus Owen Jones, Grammar of ornament.

5. **Persischer Stil.** Tafel 14 und 15.

Die Kunst der Perser stand in frühester Zeit unter fremden Einflüssen und entlehnte ihre ornamentalen Formen von der ägyptischen und griechischen Kunst. Unter der Herrschaft der Sassaniden entwickelte sich jedoch im neupersischen Reiche jenes glanzvolle Kunstgewerbe, das sich durch den Reichtum und die künstlerische Behandlung der Formen eine eigene Kunstsprache geschaffen hat. Nach dem Sturze des Reiches durch die Araber hat sich die persische Kunst mit der arabischen verschmolzen. Dies ist auch der Grund, dass man in der persischen Flächenornamentik eine der arabischen ähnliche Linienführung findet, die in ihrer Anordnung vielfach gekreuzte und verschlungene, dabei jedoch immer klare und deutliche Gänge zeigt (14, 5 und 6). Das pflanzliche Ornament zeigt in seiner geschichtlichen Entwicklung starke Abwechslung. Zuerst erscheinen geschickt stilisierte pflanzliche Formen (14, 1, 2, 3 und 15, 3), später jedoch sind dieselben ziemlich naturalistisch gehalten. Eine besondere Eigentümlichkeit weisen die Rankenornamente auf. Durch die Gepflogenheit, an das Ende der Ranken Hauptformen zu setzen, oder dieselben in der Mitte einer Hauptpartie und auf den Kreuzungspunkten anzubringen, werden denselben eine scharf charakterisierte Eigenart verliehen. Bemerkenswert ist noch beim persischen Stil die oft vorkommende Fortentwickelung der Ranken aus dem Kelche der Blumen. Motive echt persischen Erfindungsgeistes sind ein eigenartiges, langes, mit Blumen und anderen Zierformen ausgeschmücktes, gezacktes, federartiges Blatt und eine als persische Nelke bezeichnete Blüte (15, 3), sowie die Rose (15, 3), die Hyazinthe, der Granatapfel (15, 3) und andere Blumenformen, deren natürliche Vorbilder leicht erkannt werden können.

Gewebe und Stickereien. Von hervorragender Schönheit und Bedeutung sind unter den persischen Textilien die vielfarbigen, in wunderbarem Farbenschimmer strahlenden Teppiche. (Textfigur 8.) Nach orientalischer Sitte bildeten von altersher die kostbaren Teppicherzeugnisse den Hauptbestandteil des persischen Hausrates, denn man bedient sich statt der Sitzmöbel der Sitzteppiche und bedeckt mit ihnen auch die Wände der Wohnräume. Sie sollen schon zur Zeit der sassanidischen Herrschaft (226—641 n. Chr.) allgemein gebräuchlich gewesen sein. Solche persische Teppiche gelten noch heute, ihrer kostbareren Qualitäten wegen, unter allen Teppicherzeugnissen als die hervorragendsten. In früherer Zeit waren die geometrischen Gebilde vorherrschend, dann folgten die Arabeskenornamente und später die vollständig als Flachornament behandelten streng stilisierten Blumenmuster. Die aus dem 16. Jahrhundert stammenden Seidenteppiche mit Tierdarstellungen und Pflanzengebilden, die sogenannten Jagdteppiche, sind als edelste Erzeugnisse persischer Textilkunst ganz besonders erwähnenswert (14, 1). Der eigenartigen Bemusterung im Mittelfelde, die persische Reiter auf der Jagd nach Löwen, Antilopen, Hirschen und anderem Wild darstellt, mögen wohl diese prächtigen Textilien ihren Namen verdanken. Das kostbarste Stück dieser Art ist im Besitze des österreichischen Kaiserhauses. Ausser der charakteristischen Jagddarstellung im grossen Mittelfeld, befinden sich in der breiten Borde des Teppichs Genien in persischer Tracht, inmitten von Ranken mit Blumen, Knospen

und Blättern. Eigentümlich ist in diesem Teppich das Vorhandensein einer Anzahl Motive, die chinesischen Ursprunges sind.

Den Tierteppichen folgten die Teppiche mit reinem Pflanzenschmuck (14, 2). Das Mittelfeld ist mit Blüten und Blättern überzogen, die einer Vase entspriessen. Die Anordnung ist regelmässiger als bei den Tierteppichen, und die Blumen sind streng stilisiert.



Figur 8.

Sehr zahlreich sind auch die mit symbolischer Zeichnung geschmückten Gebetteppiche. Sie zeigen stets auf einem Ende die Darstellung einer Nische (Mihrab), die oft einen Lebensbaum umschliesst. Das Vorbild dieser Nische befindet sich in der Mitte einer der Mauern der Moscheen und bezeichnet die Richtung nach der geheiligten Stadt (Mekka), nach welcher sich der Orientale bei der Verrichtung seiner Gebete wendet.

In Persien wurden ausser den geknüpften Teppichen auch andere Gewebe hergestellt. Sie haben jedoch in ihren Einzelheiten mit indischen und türkischen Textilien viel Gemeinsames, und es ist deshalb schwer, sie genauer zu bestimmen. Vorherrschend ist bei diesen Geweben das spitzovale Feld (15, 3), welches von Bändern umschlossen wird und sich durch seine Wiederholung in das Unendliche fortsetzt. Zu diesen Geweben sind auch die in Kirman gefertigten Shawls, die grosse Aehnlichkeit mit den berühmten indischen Kaschmirshawls besitzen, zu zählen.

Das 17. Jahrhundert brachte eine Musterung der Teppiche, die besonders mit Streumustern, leicht gezeichneten Blütenzweigen, arbeitete. Der Grund solcher Teppiche zeigte die Anwendung feiner Gold- und Silberfäden. Die Bemusterung der Gewebe des 18. Jahrhunderts verraten europäischen Einfluss. Die Ranken und Blumen, sowie die Perlmutterformen lassen italienischen und französischen Ursprung erkennen.

Die Ornamente der Stickereien sind denen der Gewebe sehr ähnlich und wurden oftmals genau kopiert. Die Motive für ihre Stickereien entlehnten die Perser ebenfalls der Natur, und der Blumenschmuck entwickelte sich aus den Formen der Nelke, der Tulpe, der Hyazinthe, des Granatapfels, der Rose und anderer Blüten. Goldstickereien in einer Technik mit beinahe plastischen Formen dienten zur Schmückung der Moscheen und bieten noch heute eine Fülle reizvoller Motive.

Tafel 14, Figur 1 und 2 aus Altorientalische Teppiche (Hiersemann, Leipzig).
„ 3 und 4 „ Lessing, Gewebesammlung.
„ 5 und 6 „ Racinet, l'ornement polychrome.
„ 1—4 „ Collection Kelekian.
Textfigur 8. Persischer Teppich. Aus Textile Kunst und Industrie.

6. **Indischer Stil.** Tafel 16 und 17.

Für die indische Kunst bildeten ebenfalls die Religion und die reiche Vegetation des Landes die Grundlage. Ihre Architektur hat sich in höchst eigenartiger Weise aus den in Felsen gehauenen Buddha-Tempeln und den Pagoden des Brahmanentums entwickelt.

Die Vorbilder für das Flächenornament entnahmen die Inder dem Pflanzen- und Tierreiche. Einzelne Pflanzenformen, von denen Palme, Granatblüte, Rose, Lilie, Tulpe, Glockenblumen und Farrenkräuter am häufigsten wiederkehren, sind über die ganze Fläche gestreut und wirken in ihrer Gesamterscheinung wie vielfarbige Blumenbeete. Die ausserordentlich lebhafte Farbengebung bei einer Fülle von pflanzlichen und geometrischen Motiven, die auf einem farbigen, rot, grün oder dunkelblau gehaltenen Grundton zu voller Geltung kommt, gibt der indischen Flächenverzierung ihr eigenes farbenprächtiges Aussehen (16, 1). Diese Verzierung wirkt trotz ihres Formen- und Farbenreichtums ruhig, da sie eine gleichmässige und dabei gute Verteilung der Massen aufweist.

Von den verwendeten Pflanzen der späteren Periode, die weniger streng stilisiert waren und sich einem gewissen Halbnaturalismus zuneigten, haben die Palme, der Mongobaum und die geheiligte Banjam (Sinnbild der Ewigkeit) auf die Grundformen der indischen Kunst besonders eingewirkt. Zu den beliebtesten Tierdarstellungen gehört, ausser der sagenhaften Schlange und dem Affen, vor allem der Elefant. Er genoss in Indien göttliche Verehrung.



Figur 9.

Gewebe und Stickereien. Nach Berichten aus zuverlässigen Quellen sind schon in frühester Zeit in Indien Seidengewebe angefertigt worden. Ihre Bemusterung ist jedoch nicht genau festzustellen, da viele fremde Einflüsse sich geltend machten. In der späteren Zeit legten die Inder grossen Wert auf die Anwendung kleinerer Formen, mit denen sie reiche Farbeneffekte erzielten. Durch Zusammenstellung kleiner Blüten zu grossen Grundformen bildeten sie die charakteristische Form der indischen Palme oder Palmette, auch Palme von Kaschmir genannt. Sie findet besonders bei indischen Schals reiche Verwendung und bedeckt oft bei anderen Geweben die ganze Fläche.

Die indischen Teppiche (16, 1) sind meist mit vegetabilen fast naturalistisch wirkenden Formen geschmückt. Auch die geflochtenen Matten (16, 2) verdienen erwähnt zu werden. Der Zeugdruck (die Batikkunst) (17, 1) wurde in Indien schon in frühester Zeit zu grosser Vollendung gebracht und bildet für uns noch heute eine Fundgrube eigenartiger und anregender Formen. Ferner ist die Bemusterung von Kreppstoffen durch Färben mit vorheriger Abbindung gebräuchlich. (Figur 9 im Text.) Es werden durch dieses Verfahren sehr reiche Wirkungen erzielt. In neuerer Zeit werden aus Indien auf Kattun gedruckte Vorhänge eingeführt, die auch als Wandschmuck Verwendung finden, und die meist das charakteristische Palmettenmuster aufweisen.

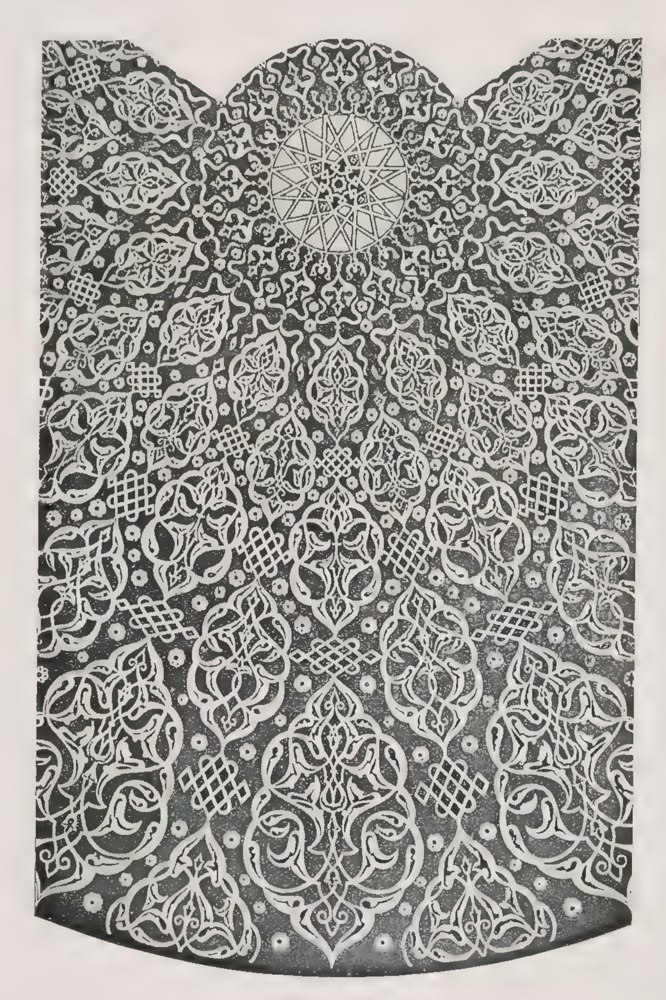
In der Stickerei finden wir vielfach die gleichen Formen wie in der Weberei (17, 2 u. 5).

Tafel 16, Figur 1 und 3, aus Owen Jones, Grammar of Ornament
„ 16, „ 2, „ Waring, Masterpieces of industrial art.
„ 17, „ 3 und 4, „ „ „ „ „ „
„ 17, „ 1, „ Rouffier & I. Die indische Batikkunst.
„ 17, „ 2, 5, 6, „ Morgenländische Motive.
Textfigur 9. Der Ikatstoff. Aus Textile Kunst und Industrie.

7. **Türkischer Stil.** Tafel 18.

Erst im 14. Jahrhundert begann die türkische Kunst in Kleinasien ihre Eigenart zu entwickeln. In der europäischen Türkei erreicht sie ihren Höhepunkt im 16. Jahrhundert.

Vor dieser Zeit war die Umwandlung christlicher Kirchen in Moscheen und die Ausführung neuer Moscheen durch christliche Baumeister gebräuchlich. Dadurch wurde der byzantinischen



Figur 10.

Formenwelt in früherer Zeit ein grosser Einfluss auf türkische Ornamentik ermöglicht. Besonders nahe lag aber persische und arabische Beeinflussung; die ja auch unverkennbar ist. Der wirkliche türkische Stil bildete sich jedoch erst durch die Verquickung der beiden letzteren Stilarten. Er unterscheidet sich deshalb wenig von diesen. Wir finden das Arabeskenornament des maurischen Stiles und das persische Rankenwerk in einer ungezwungenen Mischung, vermissen jedoch die kraftvollen Farben, die namentlich die maurische Ornamentik auszeichnen, sowie die feine Zeichnung des

persischen Rankenwerkes. Im türkischen Stil ist das Ornament etwas mager und lässt grössere Flächen des Grundes frei, unterscheidet sich aber hinsichtlich der Flächenverzierung von der persischen und maurischen Linienführung durch die kunstvollen Verschlingungen mehrerer Liniensysteme.

Die auf Tafel 18 wiedergegebenen Gewebe (18, 2, 3) sind neuere türkische Erzeugnisse und verraten in ihren geometrischen Formen unverkennbar persische Beeinflussung. Dagegen ist die Goldstickerei auf rotem Grunde (18, 1) wegen ihrer arabeskenartigen Formen ein charakteristischeres Beispiel älterer Textilkunst türkischer Herkunft.



Figur 11.

Tafel 18, Figur 1—3 aus J. B. Wahring. Masterpieces of industrial art.
Textfigur 10: Türkisches Flachornament nach Owen Jones, Grammar of Ornament.
„ 11: Türkisches Fliesenmuster nach Racinet, l'ornement polychrome.

III. Abteilung. Europa.

A. Klassische (antike) Stile.

1. **Griechischer Stil.** Tafel 19 und 20.

Zeit: 6.—2. Jahrh. v. Chr. Blütezeit 5. Jahrh. v. Chr.

Die Heimat der alten Griechen war der südöstliche Teil der Balkan-Halbinsel. Ihre Kunst hat Jahrtausende lang die Welt beherrscht und ist in ihrer idealen Schönheit heute noch vorbildlich. Wenn die Griechen auch die Urbilder ihrer Götterlehre und damit die Vorbilder für ihre Kunst aus Aegypten und Asien erhalten haben, so streiften sie jedoch gar bald diese Fesseln ab und gelangten zu Kunst-Schöpfungen, die wegen ihrer Schönheit und Vollendung die Bezeichnung „klassisch“ rechtfertigen.

Die griechische Baukunst hat in ihren den Göttern geweihten Tempeln und anderen Prachtbauten unübertreffliche Vorbilder für alle Zeiten geschaffen. Ihre dekorativen Malereien zeichnen sich durch eine ausserordentlich feingefühlte Linienführung aus. Die griechische Ornamentik zeigt zuerst Modellierung der Formen.

Die eigenartigen Vasenbemalungen (19 1—16, 19 u. 20, 20, 1—9 u. 14), die nur in wenigen Farben gehalten sind (schwarz, hell- und dunkelocker, braun, rot, gelb und weiss), zeigen Beispiele der Flächenverzierung, welche die griechische Ornamentik kennzeichnen. Die Griechen bewiesen in der Behandlung der Naturformen eine innige Liebe zur Natur. Die Auswahl der zur Umwandlung geeigneten Pflanzenformen ist eine sehr geschickte.

Von den neuaufgenommenen Naturformen ist vor allem der Akanthus (echter Bärenklau) hervorzuheben. Er ist das vornehmste Gebilde der griechischen Ornamentik, und war für die Antike von gleicher Bedeutung wie die Lotosblüte für die ägyptische Kunst. Der Akanthus des griechischen Stils, der eine sehr gefällige und regelmässige Anordnung zeigt, charakterisiert sich durch eine scharfe spitzzackige Behandlung der Blattformen.

Neben dem Akanthus nimmt die Palmette einen hervorragenden Platz in der griechischen Verzierungskunst ein. Sie soll nach den Blütenblättern des Gaisblattes, auf Grund anderer Berichte jedoch nach den Blättern der Palme oder den Schoten des Johannisbrotbaumes gebildet worden sein und tritt, mit Lotosblüten wechselnd auf Spiralen gereiht, als Anthemion, namentlich in den Friesverzierungen der Vasenbemalungen (19, 6, 7, 8), aber auch anderweitig zum Schmücken von Flächen (19, 17, 18, 20) auf. Von weiteren Naturformen sind in der griechischen Kunst die am meisten gebrauchten die Lotosblüte mit ihrem zweiteiligen Kelch (19, 7), die Epheu- und Windenranke (19, 14—16), die Blätter des Lorbeer (20, 2), der Eiche, der Myrthe, des Weines, verschiedene Wasserpflanzen und viele andere Blüten und Blätter, die oft zur Bildung von zierlichem Rankenwerke dienen (19, 14—16).

Architektonische und ornamentale Gebilde von Bedeutung sind der Eierstab (20, 12), die Blattwelle (20, 10), die Perlenschnur, die Wasserwogen, das Mäanderband und andere Formen.

Als Tiermotive findet man den Löwen und den Greif oder Teile derselben, z. B. den Kopf (20, 17) und die Klaue vor. Menschliche Figuren werden häufig verwendet, sehr oft auch nur der Kopf derselben (20 14). Ferner kommen noch Karyatiden (weibliche Gebälkträger), Hermen und Atlanten vor.

Gewebe. Die klassische Stilperiode griechischer Kunst muss für die Entwicklung der Textilkunst nicht günstig gewesen sein, da sich der Grieche während dieser Zeit meist in einfache einfarbige Gewänder kleidete und, wie aus den auf unsere Zeit gekommenen malerischen Darstellungen zu schliessen ist, noch in den Textilien für den Schmuck seines Heimes eine sehr einfache Bemusterung bevorzugt. Er stellte sich damit in einen Gegensatz zu den prachtliebenden Orientalen, die ihre farbenreichen Kleider mit grossen Mustern und szenischen Darstellungen schmückten. Die auf altgriechischen Vasen wiedergegebenen menschlichen Figuren tragen nur in den seltensten Fällen reichgemusterte Gewänder, die streifenförmig mit Menschen- und Tierdarstellungen geschmückt sind.

In der Krim gefundene Ueberreste einiger farbiger, gemusterter Gewänder, die den Gräbern griechischer Krieger entnommen sind und die aus dem 5.—3. Jahrhundert v. Chr. stammen, sollen griechischen Ursprungs sein. Sie bestehen hauptsächlich aus Streifenmustern, in denen figürliche Szenen, Tiere, Ranken mit kelchförmigen Blüten und Ornamenten eingewebt sind. Griechische Textilien der spätantiken Zeit sind mit den Funden, die koptischen Gräbern entstammen, auf uns gekommen. Sonst geben uns nur literarische Notizen einen Begriff von der technischen Vollendung der griechischen Bildwirkereien.

Tafel 19, Figur 1—20: Aus Owen Jones, Grammar of Ornament.
„ 20, „ 1—9: „ „ „ „ „ „
„ 20, „ 10—18: „ Racinet, l'ornement polychrome.

2. **Römischer Stil.** Tafel 21.

Zeit: 3. Jahrh. v. Chr. bis 4. Jahrh. n. Chr.

Grosse staatliche und kommunale Interessen hielten die Römer zunächst von einer eigenen und besonderen Kunstpflege ab.

Ihre Kunst gründete sich auf die etruskische und griechische. Als sie jedoch zur Weltherrschaft gelangten, schufen sie bald auch einen nationale Eigentümlichkeiten zeigenden eigenen Kunststil, den sie in ihren Prachtbauten zum Ausdrucke brachten.

In ihren dekorativen Malereien und namentlich in den plastischen Ornamenten verwendeten sie mit Vorliebe Motive, die in ihrer symbolischen Bedeutung Bezug auf die Macht des römischen Kaiserreiches und den Ruhm seiner Herrscher hatten. Der Löwe, der Adler, der Lorbeer, Waffengehänge und Trophäen gelten als Ruhmes- und Siegeszeichen.

Die Ornamentik wird ausserdem durch Anbringung von Fruchtgehängen, Blätter- und Blumengirlanden mit Kandelabern (21, 4) oder Schädeln der Opfertiere, Standarten und Opferbecken bereichert, ebenso durch Verwendung zahlreicher Motive, die sie der griechischen Kunst entlehnte, z. B. der Rosette, der Palmette und der Lotosblüte, sowie der Pflanzenranke. Letztere entartet dabei infolge überreicher Blattbildungen.

Der Akanthus, welcher im griechischen Stil Abspitzungen von grösster Feinheit zeigte, wird rundzackiger, schwerer und üppiger gebildet und erhält durch diese Umwandlung ein schwerfälligeres Aussehen (21, 1, 3, 5).

Gewebe. Römische Textilien der klassischen Zeit sind nur in ganz spärlichen Resten auf uns gekommen. Es wird aber durch Gewandmuster an Statuen bewiesen, dass die römischen Textilien mit den griechischen eine grosse Uebereinstimmung in der Bemusterung gehabt haben, denn der Mäander, die Zickzacklinie usw., also die gleichen Motive, die auf griechischen Geweben zu finden waren, kehren auf römischen Gewändern in Besatzborden wieder. Ein Originalstoff römischen Ursprungs ist in Sitten in der Schweiz aufbewahrt. Das Muster desselben stellt eine weibliche Figur auf einem Fabeltier sitzend vor. Einige Gewebe mit spätantiker Bemusterung, die jedoch in Vorderasien angefertigt worden sind, finden an anderer Stelle ihre Würdigung.

Tafel 21, Figur 1—5, aus Fragments antiques.

3. **Pompejanischer Stil.** Tafel 22.

Durch die Verschüttung der Städte Pompeji, Herculanum und Stabiae durch den Vesuvausbruch (79 n. Chr.) sind unserer Zeit eine Fülle herrlicher Kunstgegenstände und dekorativer Wandmalereien der klassischen Kulturperiode erhalten worden, die durch die Ausgrabungen dieser Städte zu Tage gefördert wurden. Namentlich Pompeji, das den reichen Römern als Sommeraufenthalt diente, ist aus diesem Grunde zu einer Fundgrube bewundernswerter Kulturzeugnisse der klassischen Zeit geworden. In dieser Stadt hatte sich ein Kunststil ausgebildet, der, obwohl griechisch-römischen Ursprunges, im Laufe der Zeit doch eine eigenartige Selbständigkeit entwickelte. Dies beweisen die Einzelheiten der dekorativen und figürlichen Wandmalereien und die gemalte Flächenornamentik, die deutlich erkennen lassen, wie sich allmählig diese Künste von den Fesseln der griechisch-römischen Ueberlieferung frei machten. Mit grosser Naturtreue gemalte menschliche Figuren und figürliche Szenen, Tiere, Masken (22, 3), aufgehängte Waffen, Girlanden, Früchte (22 7), Blumen, Draperien und Bänder lassen oft eine meisterhafte Darstellung erkennen und erfreuen durch ihre starken dekorativen Wirkungen. Die Wiedergabe der Pflanzen, von denen besonders Lorbeer, Myrthe, Cypresse, Palme, Epheu und Weinrebe (22, 7 u. 10), beliebt waren, zeigen vielfach eine mustergültige plastische Behandlung.

Die Lava des Vesuvs hat die erwähnten dekorativen Malereien, mit denen die Wände der öffentlichen Gebäude und Wohnhäuser geschmückt waren, in ihrer wunderbaren Farbenpracht vortrefflich aufbewahrt. Die bei den Ausgrabungen zum Vorschein gekommenen, in kräftigen Farbtönen gehaltenen Dekorationen stellen eine Scheinarchitektur (22, 9) mit schlanken Säulen, perspektivisch gezeichneten Gesimsen dar, die meist mit einem Baldachin abschliessen.

Der Sockel dieser Malereien ist in der Regel schwarz gehalten, der mittlere Teil zeigt entweder einen tiefroten, grünen, blauen oder einen gelben Grund, während der obere Teil vielfach weiss geblieben ist. In den Mittelfeldern dieser Architekturdarstellungen sieht man in Einzelfiguren Vögel und andere Tiere, menschliche Figuren, Genien und Götter dargestellt.

Gewebe. Auch in den drei verschütteten Städten sind nur wenige Ueberreste alter Gewebe aufgefunden worden. Sie sind im Museum in Neapel aufbewahrt und bestehen aus Reststücken von Männer- und Frauenkleidern und einigen Polstern, die mit Streifen und blauen Kanten bemustert sind. Auf einigen Wandmalereien sind dagegen grössere Draperien und Vorhänge zu finden, die als gemusterte Gewebe und Stickereien noch zu erkennen sind, und Zeugnis davon ablegen, dass auch Textilien hergestellt wurden, die eine grössere Bemusterung aufgewiesen haben. Die Motive stellen Delphine und andere Tiere, sowie Ornamente dar und ähneln den ornamentalen und figürlichen Flächenverzierungen der Malerei.

Tafel 22, Figur 1—10, aus Nicollini, Pompeji.

4. **Antik-Orientalischer Stil.** Tafel 23.

Zeit: 331 v. Chr. bis 650 n. Chr.

Während in Europa die klassische Kunst zur Blüte gelangte und die europäische Kulturwelt eroberte, waren in Vorderasien infolge der Zerstörung des alten Perserreiches durch Alexander dem Grossen (331 v. Chr.) eine Anzahl kleiner Dynastien entstanden, von denen namentlich die der Arsakiden (250 v. Chr. bis 226 n. Chr.) und der Sassaniden (226—600 n. Chr.) Bedeutung erlangten. Ktesiphon, die von grosser Prachtliebe erfüllte Hauptstadt des sassanidischen Reiches wurde eine Pflegestätte der Künste. Unter diesen ist namentlich die textile Kunst zu hoher Blüte gelangt. Dass die Textilien, welche aus dieser Zeit stammen, Originalstoffe sind, bekunden die Funde von figürlichen Skulpturen, auf denen die gleichen Gewandmuster vorkommen. Auch literarische Nachweise sind vorhanden. Der späteren Sitte, die Reliquien der Heiligen, wovon zahlreiche in den christlichen Kirchen aufbewahrt wurden, in solche kostbare sassanidische Gewebe zu hüllen, verdanken wir die Erhaltung letzterer.

Die Bemusterung dieser Prachtstoffe zeigt altorientaliche Motive, aber auch griechisch-römische Anklänge. Der sogenannte Lebensbaum, der assyrisch-babylonischen Ursprungs ist, wird häufig mit stilisierten Tieren, die aus dem Altertum stammen, in Verbindung gebracht. Die Einteilung der Muster in Kreisform ähnelt der der koptischen Stoffe, und auch die technische Ausführung ist dieselbe. Drei auf Tafel 23 wiedergegebene vorderasiatische Seidengewebe zeigen unverkennbar griechisch-römische Motive, werden jedoch von den Kunstgelehrten ganz verschiedenen Entstehungsarten zugeschrieben. Lessing (die Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin) teilt sie der vorderasiatischen Kulturperiode zu. Figur 1, der sogenannte Dioskurenstoff, stellt eine Opferscene dar. In einem grossen Kreise stehen auf einem Säulensockel zwei Krieger in antiker Tracht, denen am Fusse der Säule ein gefesselter Stier geopfert wird. Stilisierte Blätter und Blüten füllen die Zwischenräume und die Kreisumrahmung. Figur 2 stellt in einem grossen durch Rosetten zusammengehaltenen Kreise als Hauptfigur einen Rundwagen mit einem in antike Gewänder gekleideten Lenker dar. Menschliche und tierische Figuren (Steinböcke) füllen die Zwischenräume. In Figur 3 ist in einem grossen Kreise eine Jagdszene wiedergegeben, wie sie sowohl in ägyptischen, als auch in sassaninischen Geweben vorkommt. Die Reiter sind nach römischer Art gekleidet. Sie schiessen Pfeile auf einen Panther. Dieses Gewebe stammt aus einem koptischen Grabe.

In Figur 4—8 sind Textilien dargestellt, die (nach Lessing) ägyptischen Ursprungs sind und dem 5.—10. Jahrhundert n. Chr. angehören. Sie wurden zum Teil in Gräbern gefunden. Die Muster sind alle gegenständig, d. h. die Figuren sind stets einander gegenübergestellt. Die Tiere zeigen byzantinische Auffassung, während den stilisierten Blüten, sowie den ornamentalen Formen anscheinend alte ägyptische Vorbilder zu Grunde liegen.

Tafel 23. Figur 1, 2 u. 4 aus Fischbach, Ornamente der Gewebe.
„ 3, 5, 6—8 aus Lessing, Gewebesammlung.

B. Mittelalter.

1. **Byzantinischer (altchristlicher) Stil.** Tafel 24 und 25.

Zeit: 300 bis 1000.

Die Entstehung der byzantinischen Kunst ist dem Siege des Christentums über das Heidentum und der Verlegung der römischen Residenz durch Konstantin den Grossen nach Byzanz zuzuschreiben. Wenn auch die altchristliche Kunst in der frühesten Zeit keine neuen künstlerischen Formen zur Darstellung brachte, so wurden doch sehr bald, und besonders in der dekorativen Kunst, auf das Leben des Heilandes und seiner Jünger, sowie auf Christi Opfertod bezughabende Andeutungen und Begebenheiten zur Darstellung gebracht und dadurch der vorhandenen Kunst ein neuer bedeutsamer Inhalt gegeben, der schliesslich zu einer Stilrichtung sich verdichtete, die wir als christliche Kunst bezeichnen.

Im Baustil entwickelt sich der Zentralbau, dessen wichtigster Vertreter die Sophienkirche in Konstantinopel, dem früheren Byzanz, ist.

In der dekorativen Kunst wurden die christlichen Symbole, die auf die Empfindungen der Anhänger der neuen Glaubenslehre einwirken sollten, Gegenstand der künstlerischen Darstellung.

Das in verschiedenen Formen auftretende Kreuz ist das charakteristischste Symbol der christlichen Kunst und neben diesem die Monogramme Christi als bedeutsamstes Zeichen verwendet worden. Die Lilie, der Weinstock, das Lamm, die Schlange, der Hahn, der Hirsch, der Hirte sind gleichfalls vielverwendete, von der Kirche geforderte Sinnbilder.

Als Kaiser Konstantin der Grosse die Christuslehre zur Staatsreligion erhob, und durch Teilung des römischen Reiches das ost- und weströmische Reich bildete, entstand in Byzanz, der Hauptstadt des neuen oströmischen Reiches, der Byzantinische Stil.

Er stellt eine Verschmelzung der Prachtliebe der früheren Bewohner Roms mit dem in Byzanz vorgefundenen morgenländischen Prunke dar, und der auf diesem Fundament durch die künstlerischen Kräfte der alten Welt geschaffene neue Stil kam sehr bald zur Geltung. Wenn auch die Formen des neuen Stils etwas steifer und schwerfälliger waren, als die seines Vorbildes, des griechisch-römischen Stiles, und auf deren Feinheit wenig Gewicht gelegt wurde, so erhält er sich doch einen besonderen Wert durch die Verwendung kostbaren Materiales.

Bei den dekorativen Schmuckformen überwiegen die Flächenverzierungen die plastischen. Die Künstler griffen vielfach auf die direkte Nachahmung der antiken Vorbilder zurück, vernachlässigten das Studium der Naturformen und deren direkte Anwendung und zeigten sich zur Erfindung neuer Formen wenig befähigt.

Der aus dem Griechischen herübergenommene Akanthus zeigt nicht die feingefühlten Formen des Vorbildes. Er wird steifer, in der Linienführung des Blatt- und Rankenwerkes willkürlicher und nur in seiner Modellierung etwas zarter behandelt. Die Blattlappen werden breitgezackt und scharf zugespitzt, tief gefurcht und am Rande scharf zugeschnitten.

Bedeutende Leistungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes sind die Mosaiken und die Miniaturen.

Gewebe. Dem Luxusbedürfnisse der Byzantiner und ihrer Vorliebe für kostbare Gewebe verdanken wir eine grosse Anzahl in Kirchen und Museen befindlicher, überaus reicher Textilien. Sie wurden nach der Einführung der Seidengewinnung im 6. Jahrhundert n. Chr. meist in Seide ausgeführt, waren berühmt und geschätzt und bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts für ganz Europa tonangebend. Kaiser Justinian erklärte die Herstellung der kostbaren Seidenstoffe als Staatsmonopol und zog persische Weber in seine Manufaktur, um die Textilkunst durch neue Anregungen zu fördern. Diese persischen Webekünstler beeinflussten natürlich auch noch lange Zeit die Bemusterung der von ihnen hergestellten Textilien und diese hatten deshalb in der 1. Periode mit den sassanidischen grosse Uebereinstimmung. Ein charakteristisches Gewebe dieser Zeit ist die Darstellung eines Mannes (eines christlichen Märtyrers) im Kampfe mit einem Löwen (24, 3). In der späteren Zeit sind in grossen Kreisen stilisierte Tierfiguren paarweise einander gegenübergestellt (24, 2, 4, 8). Hervorragende und durch Inschriften beglaubigte byzantinische Textilien sind das Messgewand mit dem Löwen, der sogenannte Annostoff aus Siegburg (24, 1) und der Elefantenstoff, in dem die Gebeine Karls des Grossen im Aachener Münster aufbewahrt werden (24, 6).



Figur 12.

Andere Tiermotive, wie Adler (24, 2), Greife, Löwen, Pfauen usw. sind in den byzantinischen Stoffen zahlreich zu finden. Rein ornamentale Muster (24, 5 u. 7) sind seltener. Die Farbenskala der Gewebe ist eine sehr reiche und interessante. Der wertvolle Purpur wurde in sechs bis acht Farbentönen, vom dunkelsten Violett bis zum hellen Violettrot verwendet. Ausserdem verfügte man zunächst über die Primär- und Sekundärfarben, nebst Schwarz und Weiss, Silber und Gold.

Tafel 24, Figur 1 und 6 aus Lessing, Gewebesammlung.
„ 2, 4, 7, 8 aus Fischbach, Ornamente der Gewebe.
„ 3 und 5 aus Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei.
Tafel 25, Figur 1—4 aus Charles Erard, L'art byzantin.

2. **Keltischer Stil.** Tafel 26.

(Die frühchristliche Kunst Irlands und Grossbritanniens.)

Zeit: 650—1050.

Die Kelten sind die Ureinwohner Irlands. Die altchristliche Kunst äusserte sich in Irland durch eine besonders eigenartige Verzierungsweise. Sie enthält neben altchristlich-antiken und fränkischen ganz sicher ureigene keltisch-irische Formen. Von Irland drang diese neue, keltische Zierkunst mit dem Christentum nach England und Schottland hinüber.

Reich an neuen Formen ist die keltische Kunst jedoch nicht. Geometrische gradlinige Ornamente, wie die Spirallinien in allen möglichen Bildungen und ein reich geschlungenes Band- und Flechtwerk geben ihr das charakteristische Gepräge (26, 4, 7).

In späterer Zeit vermischen sich allmählich Tiermotive mit dem Flechtmotiv, und die langgezogenen ineinandergeschlungenen Tiergestalten (26, 3 und Textfigur 12), sowie Vogelköpfe, die an bandartig langen Hälsen sitzen, treten auf. Langgestreckte verzerrte Menschengestalten sind seltener zu finden.

Vom 7.—10. Jahrhundert entwickelten sich die ursprünglich einfachen Formen zu immer komplizierteren Verschlingungen, bis schliesslich einfach stilisiertes, an den römischen Stil anklingendes Blattwerk eine neue Periode im keltischen Stil kennzeichnen. Das Blattwerk erinnert an das Akanthusblatt, das allerdings in diesem Stil eine Umwandlung erfährt, die besonders durch die wulstigen Umbiegungen der Blattenden sich charakterisiert. Von Interesse sind im keltischen Stil die Handschriften keltischer Mönche, bei denen die Ausführung der grossen Anfangsbuchstaben (Initialen) (26, 1, 5) und ihre Umrahmung durch rote Punkte hervorzuheben ist.

Die Farben sind meist sehr lebhaft, werden aber in ihrer Gesamtwirkung durch Verwendung des Goldes gemildert.

Gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts tritt der Verfall der keltischen Kunst ein.

Figur 1—8 aus Owen Jones, Grammar of Ornament.
Textfigur 12: Keltisches Flechtornament.

3. **Romanischer Stil.** Tafel 27.

Zeit: Vom Jahre 1000—1250.

Der romanische Stil, der sich bei den abendländischen Völkern im 11. und 12. Jahrhundert entwickelte, bildete sich hauptsächlich aus spätrömischen Motiven in Verbindung mit altgermanischen Elementen. Vorzugsweise erstarkte er in den von den Germanen bewohnten Ländern Deutschland, Frankreich, Norditalien und England. Die Strenge des neuen Stiles ist dem Eindrucke zuzuschreiben,

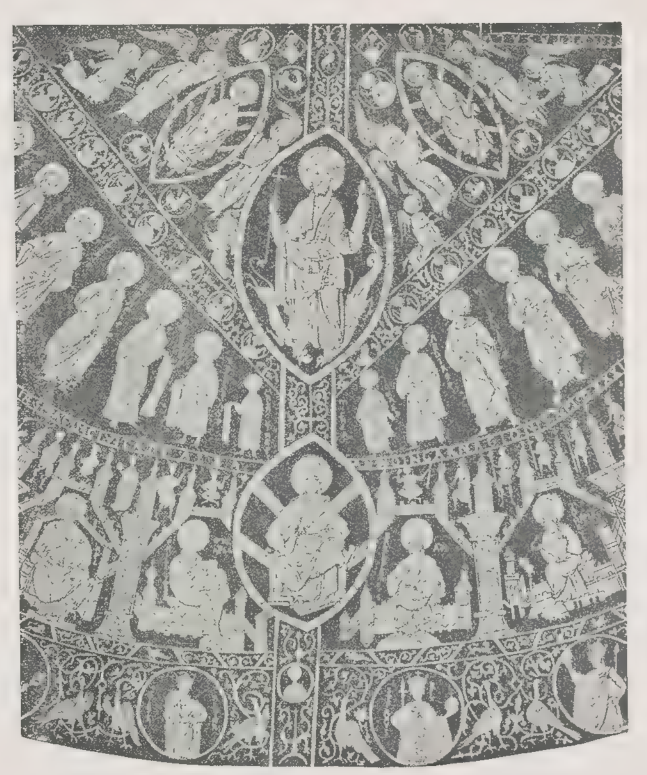


Figur 13.

den die durch die Kreuzzüge entfachte, religiöse Begeisterung hervorrief, und dem alle weltlich heiteren Elemente der frühchristlichen und byzantinischen Zeit weichen mussten. Er bestrebte sich jedoch von den römischen Ueberlieferungen frei zu machen, um Neues zu schaffen und erreichte dies zuerst in der Baukunst. Die romanische Ornamentik, die hauptsächlich das Blattwerk bevorzugt, kennzeichnet sich durch das Bestreben ganz neue Formen zu bilden, bei denen sich keine direkte

Anlehnung an die Natur nachweisen lässt. Ihre Blattstiele und Ranken sind sehr breit, leicht gefurcht und bündelartig gebildet und die Blätter streng stilisiert, gerinnt und rundlich ausgehöhlt. Durch die kräftige Verschlingung des Blatt-, Blüten- und Rankenwerkes entsteht häufig ein unruhiger Eindruck, wenn dabei auch eine gleichmässige Flächenausfüllung angestrebt und erreicht wird. In dieses Rankenwerk wurden eigentümlich groteske Menschen- und Tiergestalten und Tierköpfe, namentlich Löwenköpfe, eingefügt, die symbolische Bedeutung haben. Die Anwendung eines reichverschlungenen Bandwerkes erinnert an die keltische Verzierungskunst.

In der dekorativen Malerei sind die figürlichen, pflanzlichen und geometrischen Ornamente fast immer plastisch wiedergegeben. Das Flachornament kommt jedoch auch vor und ist namentlich von guter Farbenwirkung.



Figur 14.

Als neuer Kunstzweig entstand in der romanischen Periode die Glasmalerei. Bei der Manuskript- und Miniaturmalerei werden die Anfangsbuchstaben (Initialen) durch Ausschmückung besonders hervorgehoben.

Gewebe. Der romanische Stil hat sich über viele Länder verbreitet. Die höchste Ausbildung hinsichtlich seiner textilen Künste erreichte er in Italien. Nach der Eroberung Siziliens durch die Normannen wurde der orientalische Einfluss für die textilen Erzeugnisse massgebend, und es beginnt in der Webekunst jene grosse Epoche, die als die sarazenisch-sizilianische bezeichnet wird. Von diesen hervorragenden Erzeugnissen weisen unsere Kirchen und Museen zahlreiche Beispiele auf. Roger III., der Sizilien erobert hatte, war bestrebt, die vorgefundene Seidenindustrie zu fördern. Er wusste nicht nur die sarazenischen Weber, die in Sizilien noch tätig waren, für sich zu gewinnen, sondern nahm auch aus den Städten Athen, Theben und Corinth, die eine blühende Seidenindustrie hatten, gefangene Weber mit nach der sizilianischen Hauptstadt Palermo, um daselbst die Seidenindustrie einzurichten. Roger III. gründete nun in seiner Hauptstadt eine Textilmanufaktur, und die Seiden- und Seidenstofferzeugung wurde Staatsmonopol. Die sizilianisch-palermitanischen Gewebe zeigen meist symbolische Tiergestalten (Löwen, Adler, Pfauen usw.) in Kreisen und Vielecken (27, 2, 3, 5) und Muster in Goldfadenschuss mit einer farbigen Kontur eingefasst (27, 4). Viele Gewebe sind den byzantischen Stoffen ähnlich. Andere zeigen sarazenische oder persische Beeinflussung. Die Krönungsgewänder der Kaiser des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, die meistens Streifenmuster mit Ornamenten und Tierfiguren aufweisen, kennzeichnen sich durch ihre Inschriften als romanische Erzeugnisse. Ebenso der Krönungsmantel selbst, der 1133 in Palermo angefertigt wurde und in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien aufbewahrt wird (s. Textfigur 13).

Bei diesem Mantel ist hinsichtlich seiner Musterung die Beeinflussung durch byzantinische Formensprache und Symbolik unverkennbar. Der Löwe, der ein Kamel überwältigt, soll den Sieg des Christentums über das Heidentum versinnbildlichen.

Spätere Zeiten bringen Stoffe mit Jagdszenen, auch Tiere, wie Löwen, Bären, Adler, Rehe, Hasen (27, 9 u. 11), die symbolische Bedeutung haben und geschickt zwischen leichtes Rankenwerk eingefügt sind. Von den Stickereien sind der ungarische Krönungsmantel (Textfigur 14) 1103 datiert, sowie das sogenannte kaiserliche Pallium im Bamberger Domschatz und die im Vatikan befindliche Kaiserdalmatica durch ihre künstlerische und kulturelle Bedeutung von besonderem Wert. Sie sind in Gold-, Silber- und Seidenstickerei ausgeführt und stellen meist Szenen dar, die auf Christus Bezug haben.

Tafel 27, Figur 3, 4, 6, 8, 9, 11 aus Fischbach, die wichtigsten Webeornamente.
,, 1, 2, 5, 7, 10 aus Lessing, Gewebesammlung.

Textfigur 13: Krönungsmantel des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, nach Bock, Kleinodien.
,, 14: Teil des ungarischen Krönungsmantels. Goldstickerei auf Purpurseide, nach Bock, Kleinodien.

4. **Russischer Stil.** Tafel 28.

Zeit: 1000—1600.

Mit dem Christentume, das unter Wladimir I. (988) in Russland zur Staatsreligion erhoben wurde, verbreiteten sich nicht nur die Lehren desselben, sondern auch seine Kunst, von Byzanz ausgehend, über das russische Reich. Die Bauten, die während dieser Zeit entstanden sind, sowie die dekorativen Ausschmückungen und ornamentalen Flächenverzierungen tragen unverkennbar die Merkmale der byzantischen Formenwelt an sich, doch haben sie sich mit Motiven gemischt, deren Eigenart wohl in Russland selbst entstanden ist. Es ist zwar unmöglich die russische Ornamentik bis in ihre Anfänge genau zu verfolgen, zweifellos aber zeigen die geometrischen Flechtwerke (28, 3) und bandartigen Verschlingungen (28, 2), sowie die mit Tiergestalten verflochtenen Linienführungen (28, 6), Beeinflussungen keltischer Verzierungsart. Die Anzahl der Farben russischer Manuskriptmalereien (28, 2 u. 6) ist gering. Es werden nur gesättigte Töne Blau, Rot, Gelb, Grün und Violett, nebst Weiss und Schwarz verwandt.

Wenn auch das Eindringen der Mongolen in Russland und ihre Herrschaft daselbst (1225—1400) vorübergehend asiatischen Einfluss ausübte, und chinesische, indische und persische Beeinflussungen nicht zu verkennen sind, so konnten diese doch den byzantinisch-romanischen Charakter in der dekorativen Malerei nicht verdrängen. Während dieser Zeit treten Blattbildungen mit eingerollten Blattendungen auf, wie sie in romanischen und gotischen Dekorationsmotiven zu finden sind.

Ende des 15. Jahrhunderts erhob sich nach der Vertreibung der Tataren die ursprüngliche russische Kunst zu neuer Blüte. Von dem in anderen Ländern entstehenden Renaissancestil wurde sie nur wenig beeinflusst. Stets werden die charakteristischen Verschlingungen, die auf geometrischer Grundlage beruhen, verwandt, und nur jene aus Tier- und Menschengestalten mit Band- und Flechtwerk vereinigten, sehr dekorativ wirkenden Schriftenmalereien verschwinden plötzlich aus der russischen Ornamentik.

Im 18. Jahrhundert machte sich, wie überall, der französische Einfluss geltend.

Die auf Tafel 28 wiedergegebenen Stickereien (28, 2, 4, 5) zeigen zumeist Motive, wie sie in slavischen und nordischen Textilien wiederkehren. Nur die reiche Goldstickerei (28, 7) ist ein Werk echt russischen Charakters.

Tafel 28, Figur 1, 4, 5, 7 aus Stassof, L'ornement russe national.
Tafel 28, Figur 2, 3, 6 aus Viollet-le-Duc, L'art russe.

5. **Nordischer Stil.** Tafel 29.

Das römische Kaiserreich hatte so bedeutend auf die frühgermanische Kunst eingewirkt, dass sich eine germanisch-römische Ornamentik entwickelte, die sich jedoch durch die allmähliche Einmischung echt germanischer Formen zu einem selbstständigen Ornamentstil ausbildete. Es waren meist geometrisch ornamentale Zierformen, durch Linien gefüllte Bänder, mäanderartige Bildungen, die sich erst später zu einer neuen, eigenartigen Band- und Tierornamentik ausgestalteten, welche der gesamten nordischen und skandinavischen Kunst eigen ist.



Figur 15.

Die keltische Kunst zeigt ähnliche bandartige Ornamentik, und es ist auch erwiesen, dass die skandinavische Kunst mit der keltischen im Zusammenhange steht und ganz ähnliche Formen aufweist wie diese. In der nordischen ornamentalen Kunst werden die Tierformen mehr betont als das Bandgeflecht, und erstere zeigen vielfach verschlungene, mit den Tierbeinen verbundene, in Tierköpfen endigende bandartige Verschlingungen in den verschiedensten Gestaltungen. Diese eidechsenartigen Vierfüsser werden zum vollkommenen Ornament und immer in glücklichster Weise dem Raume angepasst, den sie ausfüllen und schmücken sollen. Das Bandgeflecht selbst erhält sogar den Charakter eines bandförmigen Tierkörpers (Textfigur 15).

Die folgende sogenannte Wikingerzeit (800 bis 1000), zeigt eine ganz besondere Beeinflussung der nordischen Ornamentik durch die von Irland herübergekommene Ornamentik. Es entsteht dadurch ein Mischstil, bei dem die Tiere in gestrecktem Laufe dargestellt werden, und das irische Blattwerk in Umgestaltung mit angewendet wird. Später werden die Köpfe und Gesichter von Menschen und sogar ganze menschliche Gestalten in langgestreckter Form in die Ornamentik einbezogen.

Gewebe. Aus früherer Zeit sind keine nordischen Gewebe erhalten. Die auf Tafel 29 dargestellten altnordischen Bildteppiche sind Erzeugnisse späterer Zeit und scheinen zum Teil von orientalischen Textilformen beeinflusst, obwohl sie einer gewissen streng nordischen Eigenart nicht entbehren. Namentlich die Wiedergabe der menschlichen und tierischen Figuren ist besonders hervorzuheben, da sich in diesen eine für skandinavische Erzeugnisse charakteristische Stilisierung bemerkbar macht. Die Farbengebung, die nur gebrochene Töne aufweist, zeigt eine harmonische Wirkung von eigenartigem Reize.

Figur 1—4 aus Grosch, Altnordische Bild-Teppiche.

Textfigur 15: Nordisches Bandornament nach Racinet, l'ornement polychrome.

6. **Gotischer Stil.** Tafel 30 u. 31.

Zeit: 1250—1450.

Schon am Ende des 12. Jahrhunderts kam der gotische Stil, in den Uebergangsformen noch zum romanischen Stil gehörig, zur Erscheinung, entwickelte sich rasch, um schliesslich seine Herrschaft über ganz Europa auszudehnen und diese bis beinahe an das Ende des 15. Jahrhunderts zu behaupten. In Frankreich ist dieser Stil am ehesten zur Entwicklung, in Deutschland aber zur grössten Vollkommenheit gelangt.

In der Baukunst wurde statt des romanischen Rundbogens durchgängig der Spitzbogen verwendet und der frühere Massenbau fein gegliedert und zierlich gestaltet. Der Kölner Dom und das Münster in Strassburg sind in Deutschland die reinsten, reichsten und vollkommensten Beispiele gotischer Baukunst.

Bei der plastischen Ornamentik sind als Vorbilder Pflanzenformen, sowie Tier- und Menschengestalten und Gebilde rein geometrischer Art benutzt worden. Während der romanischen Stilperiode lehnt sich das Pflanzenornament noch stark an römische Ueberlieferungen an, die Gotik aber bevorzugte die heimische Pflanzenwelt und befreite sich bald von den herkömmlichen Bildungen römischer Verzierungskunst. Die Blätter, Blüten und Fruchtkapseln der Distel und des Mohnes, das Wein- und Eichenlaub mit Frucht, der Efeu und Ahorn, die Rose, die Kornblume, der Löwenzahn und viele andere Blumen und Blätter werden verwendet, erfahren zwar eine sehr naturalistische Behandlung, erhalten aber im architektonischen Ornament zwecks grösserer Deutlichkeit statt der Aushöhlungen die sogenannte gotische Ausbuchtung und gotische Bucklung.

Aber nicht nur in der Baukunst hat die Gotik eigenartige Neubildungen geschaffen, sondern auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes neubelebend eingegriffen. Die Glas- und Miniaturmalerei entwickelte sich zur Zeit der Schöngotik zu höchster Blüte, und die Pflanzenornamentik wurde dabei in geometrisch begrenzte Grundformen gebracht, denen sich die Ranken in ihren Bewegungen fügen mussten.

Die ornamentalen und figürlichen dekorativen Malereien zeichen eine ausgesprochene plastische Behandlung und dieselben Naturformen wie in der Plastik.

Gewebe. In der frühesten gotischen Periode ist den gesamten Textilien eine unmittelbare Beeinflussung von sarazenischer Kunst nachzuweisen, und vielfach sind noch die byzantinischen Tierfiguren, Adler, Löwen, Hirsche, Greife usw. verwendet (30, 1, 3). Doch finden sich noch säulenartige Aufbauten (30, 8), querliegende Kartuschen und andere Gebilde, die in der byzantinischen und romanischen Kunst nicht gebräuchlich waren. Allmählich wurde jedoch die Bemusterung der Gewebe weniger von früheren Ueberlieferungen beeinflusst, bis schliesslich das eigenartigste Motiv der Gewebe des 15. Jahrhunderts, der Granatapfel, die gesamte Musterung beherrschte. Dieses charakteristische Motiv stammt zwar ursprünglich aus dem Orient, hat aber durch eine eigenartige schöne Stilisierung eine Umwandlung erfahren, die es als ein neues Kunstgebilde erscheinen lässt (30, 2, 4, 5). In der Frühgotik sind schon ähnliche Motive zu finden.

Das Granatapfelmuster bildet vom 15. Jahrhundert bis in das 1. Drittel des 16. Jahrhunderts das fast alleinherrschende Motiv in der gesamten Gewebemusterung. Es stellt zumeist eine in einem kelchartigen Blättergebilde sitzende, ananasähnliche Frucht dar. Hinter dieser Mittelgruppe spriessen weitere Blüten und Blätter hervor, die von den verschiedenartigsten Umrahmungen eingefasst sind 30, 2, 4, 5). Dieses Motiv ist in seinen Formen sehr abwechslungsreich und auch in seiner Anwendung von grösster Vielseitigkeit. Nur eine Art von Mustern ist noch besonders zu erwähnen. Diese ist am Schlusse des 14. Jahrhunderts entstanden. Bei diesen Mustern ist die ganze Fläche mit zierlichem Blattwerk bedeckt, zwischen dem sich Tiergestalten befinden, welche die ruhige Flächenwirkung etwas beleben (30, 3). Ausserdem finden sich noch bei der Bemusterung von Veloursstoffen Motive vor, die an die Form der gotischen Fensterlösung erinnern.

Hauptsächlich wurde in Italien und namentltch in den Städten Genua, Florenz, Venedig, Mailand und Bologna die Weberei betrieben, aber durch die Uebersiedelung italienischer Weber nach anderen Ländern begann z. B. in Frankreich, Flandern, der Schweiz und auch in Deutschland eine blühende und einträgliche Webekunst Fuss zu fassen, die besonders in Frankreich und zwar in Lyon sich zu hoher Blüte entwickelte.

Während der gotischen Stilperiode wurde in der niederrheinischen Gegend die Bortenwirkerei ausgeübt, die für kirchliche Zwecke eigenartige Muster in hervorragender Technik herstellte (31, 1, 2, 5). Auf Tafel 31 sind in Figur 3 und 4 deutsche Gewebe mit biblischen (Marien) Szenen wiedergegeben. Die Stickerei wurde besonders in den Klöstern erfolgreich geübt. Die Muster sind zwar ebenfalls in der ersten Zeit noch von dem von Süden und Osten kommenden Stil beeinflusst, aber bald werden auch hier die Blumen und Blätter der heimischen Pflanzenwelt verwendet und dadurch auch in der Stickerei ein besonderer Stil geschaffen, der sich in seinen ornamentalen Formen denen des übrigen Kunstgewebes eng anschliesst. Figürliche Darstellung waren für kirchliche Zwecke, also für geistliche Gewände, für Vorhänge und Wandteppiche ihres symbolischen Gehaltes wegen sehr beliebt.

Tafel 30, Figur 1 und 3 aus Fischbach, Ornamente der Gewebe.
„ 2 und 4 „ Lessing, Gewebesammlung.
„ 5 aus Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei.
Tafel 31, Aufnahmen nach Originalgeweben aus dem Königl. Kunstgewerbemuseum in Dresden.

7. **Spanischer Stil.** Tafel 32.

In Spanien, das im 15. Jahrhundert zur Weltherrschaft gelangte, hatte sich während dieser Zeit eine blühende Kunst entwickelt, die ebenfalls die romanisch-gotischen Verzierungsformen aufgenommen und zu grosser Vollendung gebracht hatte. Die Architekturformen zeigen namentlich den gotischen Stil in einer Stilreinheit, die der in anderen Ländern kaum nachsteht. Auch die Feinheit in der Durchbildung der Einzelformen erreichte einen hohen Grad der Vollendung. Zur selben Zeit hatte noch das Kunstgewerbe in Spanien einen bedeutenden Aufschwung genommen, und besonders die textile Kunst hatte sich in einer Weise entwickelt, die ihren Erzeugnissen auf dem Weltmarkt die grösste Beachtung finden liess.

Wenn auch in den Gesamtformen der Bemusterung der spanischen Textilien im 14. und 15. Jahrhundert gotische Anklänge unverkennbar sind, so ist doch in den Einzelformen der ursprünglich spanisch-maurische Stil weitergepflegt worden. Dadurch wurde diesen Stoffen ein eigenartiges Gepräge verliehen. Die auf Tafel 32 wiedergegebenen, aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammenden Seidengewebe, zeigen z. B. in Figur 1 und 3 spitzovale Felder, die Medaillons umrahmen, ein Motiv, das in den gotischen Stoffen Italiens zu finden ist, während die als Füllung dienenden Tier- und Blattformen charakteristische maurische Formen aufweisen.

Im Muster Figur 4 sind die vogelflügelähnlichen Blätter und die Gesamtform gotisch gebildet, das Mittelmotiv, zwei unter einem Baumstamm stehende Löwen, dagegen orientalisch gehalten. Der rechteckige Stern auf Feldern mit Gitterwerk in Figur 5 ist gotischen, der von einem Schriftband umgebene, auf Flammen stehende Löwe dagegen orientalischen Ursprungs. Die Einzelformen in diesem Muster sind jedoch im maurischen Charakter wiedergegeben. Auch ein Seidenbrokat aus dem 14. Jahrhundert, Figur 5, ist durch seine quadratische Feldereinteilung und sein Mittelfeld, in dem ein Löwe unter einem Eichbaum sitzt, ein eigenartiges Motiv geworden, das wenig gotisch anmutet. Die übrigen Motive: das Zackenmuster und die Umrahmung des Mittelfeldes sind im romanisch-gotischen Stil gehalten.

Das Muster auf dem Gewebe, das in Figur 2 dargestellt ist, dürfte jedoch arabisch-maurischen Ursprunges sein, denn es zeigt zwischen seinen Streifenbildungen die Arabeskenverschlingungen und die arabischen Schriftzeichen in dem, den orientalischen Textilien eigenen farbenfreudigen Kolorit.

Tafel 32, Figur 1—6, aus Lessing Gewebesammlung.

C. Neuzeit.

1. Italienische Renaissance. Tafel 33, 34, 35.

Zeit: 1420—1600.

Die Renaissance-Kunst ist die Kunst der Wiedergeburt, des Wiederauflebens der Antike. Sie hat zwar die Formen griechischer und römischer Kunst wieder aufgenommen, aber doch, auf den durch das Mittelalter erhaltenen Ueberlieferungen weiterbauend, eine neue Verzierungskunst geschaffen, die als eine der bedeutendsten Künste aller Zeiten angesprochen werden muss. Florenz gilt als der Ursprungsort dieser neuen Kunst und der grosse Baumeister Brunelleschi (1377—1446), der in dem von ihm ausgeführten Kuppelbau des Domes in Florenz (1420) zum ersten Male zu den eigenartigen neuen Renaissanceformen kommt, als der Begründer derselben. Von Italien begann die Renaissancekunst ihren Siegeszug nach den übrigen europäischen Ländern.

In den dekorativen Künsten ist neben einem ernsten Studium antiker Kunstwerke die Rückkehr zu eingehendem Naturstudium erkennbar. Eine wesentliche Bereicherung der Darstellungsstoffe für die verzierenden Künste ist bemerkenswert. Letzteres findet seine Begründung in dem Umstande, dass viele von den führenden Meistern ihre Kraft in hervorragender Weise in den Dienst des Kunstgewerbes stellten. So Lorenzo Ghiberti, Donatello und seine Schüler, sowie Benvenuto Cellini für die Bronzekunst, die 3 Brüder Luca, Andrea und Giovanni della Robbia für die Keramik, Mantegna und sogar Rafael für dekorative Malereien und Bildwebereien u. a.

In der Ornamentik ist ein ernstes Naturstudium besonders bei der Behandlung des Akanthusblattes zu beobachten, denn dieses unterscheidet sich von den früheren Darstellungsarten durch eine wesentlich verfeinerte Auffassung, wird dünner und zarter behandelt, in den Rankengebilden graziöser geformt und etwas in die Länge gezogen. Die aus der Antike übernommenen Lorbeer- und Eichengehänge, Fruchtschnüre, Kränze, Palmetten und Rosetten kennzeichnen sich ebenfalls durch eine innigstes Naturstudium verratende Wiedergabe der Einzelformen, sowie ihren organischen Aufbau, ihre fein empfundene Linienführung und geschickte Massenverteilung.

Bemerkenswert sind die sogenannten Grotesken (34, 5 u. 6). Es sind dies neuaufgenommene eigenartige Phantasiegebilde, in Ornament oder anderen Formen auslaufende, oft mit Flügeln versehene menschliche Figuren. Die Verbindung des Rankenwerkes und der Blumen mit diesen grotesken Figuren, Tiergestalten, Masken, Füllhörnern, Schildern, Geräten, Vasen und dergl. gibt oft eine heitere, scherzhafte Wirkung des Gesamtbildes. Von den dekorativen ornamentalen Malereien jener Zeit sind die in den Loggien des Vatikans die hervorragendsten. Sie wurden unter Rafaels Leitung von Giovanni da Udino ausgeführt. Die Intarsien sind als Flachornamente in ihrem bemerkenswerten Formenreichtum von besonderer Schönheit.

Gewebe. In der Bemusterung der Textilien ist noch lange Zeit das Granatapfelmotiv der gotischen Periode vorherrschend gewesen. Jedoch geht die Entwickelung dieses Motives immer entschiedener auf die Betonung der Umrahmung über, und der zentrale Teil des Musters wird dieser untergeordnet (33, 1 u. 6). Wenn auch der Granatapfel selbst noch in Mustern späterer Zeit zu finden ist, so wird das Gruppenmotiv desselben durch symmetrisch angeordnete Blumen- und Blattgruppierungen, die öfters Vasen entspriessen, verdrängt (33, 1) selbst dort, wo die Umrahmungen die symmetrischen Doppelranken aufweisen. Schliesslich lösen sich aber auch letztere in breite Ornamentstreifen auf, die mit Knoten oder Flechtwerk und anderen Formen besetzt sind (33, 6), oder rein ornamentalen Zierat aufweisen (33, 5) und zuletzt sogar das Mittelmotiv in Flächen gliedern (33, 7).

Eigentliche Rankenmuster sind weniger zu finden. Nur einzelne Tiermuster, bei denen Tiergestalten zwischen Blatt- und Blütenranken verstreut sind, erinnern an Textilien der gotischen Zeit (34, 3). Auf dem Gebiete der Stickerei ist die Herstellung kunstvoller Gewänder und Teppiche, die zu kirchlichen Zwecken dienten, besonders hervorzuheben. Diese Kunstwerke sind mit einer

bewundernswerten technischen Feinheit ausgeführt. Mit den ornamentalen Formen verband man namentlich in Medaillonformen befindliche figürliche Darstellungen und Bilder (34, 6). Ausserdem findet man aber auch in den Stickereien Muster mit Formen, die dem Granatapfelmotiv ähnlich sind, und halb gotische, halb Renaissanceformen zeigen.

Die italienische Bildwebekunst wurde während der Renaissancezeit eingeführt, und brachte es namentlich während der Hochrenaissance zu ausserordentlicher Vollkommenheit. Die Darstellungen dieser Bildwebereien entstammen der Mythologie, der Geschichte, sowie kirchlichen Gebieten. Auch Groteskenmotive sind zu finden.

Tafel 33, Figur 1, 2, 3, 5, 6, 7, aus Lessing, Gewebesammlung.
„ 4, aus Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei.
„ 34, „ 1, 2, 4, 5, aus Owen Jones, Grammar of Ornament.
„ 3, aus Dupont-Auberville, l'ornement de tissus.
„ 6, aus Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei.
„ 7, aus Fischbach, Ornamente der Gewebe.

2. **Französische Renaissance.** Tafel 36 und 37.

Die anmutigen Formen der italienischen Renaissance wurden zuerst durch italienische Künstler, die König Karl VIII. nach Frankreich berufen hatte, in dieses Land eingeführt. Die von Italien übernommenen Verzierungsformen wurden jedoch sehr bald durch französische Künstler, die durch Studien in Italien den Geist des neuen Stiles kennen gelernt hatten, in eigenartiger Weise umgestaltet und verändert. Die dekorative Kunst zeigt in der häufigen Verwendung des Groteskenmotives noch Anklänge an italienischen Einfluss, doch unterscheiden sich diese Motive von den italienischen durch eine liebevollere Behandlung des feinen und zarten Rankenwerkes und das Freilassen grösserer Flächen im Grunde.

In den plastischen Stein- und Holzverzierungen fällt eine freiere und edlere Behandlung des Flach- und Hochreliefs auf. Gerollte Umrahmungen (Kartuschen) sind besonders beliebt und verbinden sich mit Akanthusblättern, die zur Zeit Franz I. (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts), zierlicher, zur Zeit Heinrich II. aber derber gehalten werden. Menschliche Figuren wurden erst lang und schlang gebildet, später aber kräftiger und plastischer und dadurch wirkungsvoller gestaltet.

Im Ornament ist die Verwendung von den Namenszügen der Herrscher, der weissen Lilie, dem königlichen Abzeichen von Frankreich, sowie Kronen- und Tierfiguren, von letzteren vorzugsweise der des Salamanders, sehr beliebt und besonders bemerkenswert.

Gewebe und Stickereien. Bei den Textilien der französischen Renaissance ist in der frühesten Periode, ebenso wie in der italienischen Renaissance, das Granatapfelmuster noch vorherrschend. Später weicht es dem charakteristischen Vasenmotiv. In letzterem entstehen die verschiedenartigsten Zusammenstellungen. Häufig entspriessen den Blumenvasen zierliche, ornamental gebildete Ranken, zwischen denen Vögel oder andere Tiere sich vorfinden. Die Formen selbst werden jedoch kleiner und bedecken die Fläche meist gleichmässig und in symmetrischer Anordnung. Das Vasenmotiv aber tritt in grossen Dimensionen auf (36, 4, 6). Ausser diesen Zusammenstellungen werden in den Geweben auch noch andere Anordnungen verwendet, bei denen die symmetrische Gruppierung verschwindet und schräg gelegte, reihenweise nach rechts und links geneigte Balken oder Zweige mit Blatt- und Blumenranken zu finden sind (37, 6, 7 u. 8).

In den Lyoner Seidengeweben ist auch oftmals die französische Lilie als Hauptfigur enthalten; sie tritt entweder als Einzelmotiv auf oder in Verbindung mit unterlegten und rankenartig gebildeten, stilisierten Blüten- und Blattformen (36, 1 u. 5). In der grossen Fülle von Mustern, die in der Renaissanceperiode entstanden sind, dürfen die Streifenmuster nicht unerwähnt bleiben, in denen die Lyoner textile Kunst etwas Neues und Eigenartiges bildete (37 3, 4 u. 5).

Grosse Bedeutung erlangten die Gebildwebereien oder Bildwirkereien des 16. Jahrhunderts, und namentlich Frankreich hat neben Flandern und Belgien Hervorragendes darin geschaffen. Die Entwürfe auf den französischen Bildwirkereien enthalten mehr ornamentale und figürliche Zusammenstellungen, während die belgischen und flandrischen Wirkereien meist eine reine Tafelmalerei anstreben.

Unter diesen Gebildwebereien oder Wirkereien sind, obwohl nicht französische Erzeugnisse, die in Arras in Flandern angefertigten und nach ihrem Herstellungsorte genannten Arrazzi als Wandteppiche hervorzuheben, von denen namentlich die nach Rafaels Entwürfen für die Sixtinische Kapelle im Vatikan gewebten Teppiche, Szenen aus der Apostelgeschichte darstellend, besonders berühmt geworden sind.

Von grosser Prachtliebe zeugen die kunstvollen Stickereien, die zur Zeit der Renaissance in Frankreich angefertigt wurden. Es waren zumeist Aufnäharbeiten, die auf einen farbigen Atlas- oder Sammetgrund intarsienartige, ornamentale und figürliche, von Gold- oder farbiger Seidenschnur umrahmte, aufgenähte Formen zeigen (37, 1 u. 2). Sie füllen oft rechteckige Felder aus und sind mit ihrer graziösen Linienführung des Rankenwerkes und der öfters vorkommenden kartuschenartigen Bildung der Hauptformen künstlerische Erzeugnisse von grossem Reize.

Auch die Plattstichstickereien entstammen in ihren Formen denselben Quellen, wie die der Aufnäharbeit.

Tafel 36, Figur 1—7 aus Dupont-Auberville, l'ornement de tissus.
Tafel 37. „ 1—8 „ „ „ „ „ „

3. **Renaissance in Spanien.** Tafel 38.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts kam der Renaissancestil auch in Spanien zur Geltung. Seine Formensprache verband sich ebenso mit den Einzelformen früherer Stilarten, wie es in der romanisch-gotischen Periode geschah. Besonders während der Zeit der Frührenaissance entstanden Kunstwerke, in denen die Vermischung der Renaissanceformen mit maurischen und gotischen Einzelformen in reizvollster Weise durchgeführt wurde. Unter Karl V. (1516—1556) entwickelt sich dann ein reinerer Renaissancestil, der unter Philipp II. (1556—1598) weitere Ausbildung erfuhr und Werke der angewandten Kunst zeitigte, die von hohem künstlerischen Wert waren. Die spanische Tracht der damaligen Zeit war eine ungewöhnlich reiche und prachtvolle, und die Musterung dieser prunkvollen Gewänder ist nicht ohne Einfluss auf die Entwickelung der textilen Kunst Spaniens geblieben. Grossgemusterte Seidendamaste, deren Formen noch an die der gotischen Granatapfelmuster anklingen (38, 7), wechseln bald mit golddurchwebten, französisch anmutenden Brokatmustern (38, 3). Andere Gewebe zeigen unmittelbaren orientalischen Einfluss und zwar nicht nur in ihren Einzelformen, sondern auch in der Gesamtanordnung (38, 1 u. 5). Wundervolle Stickereien, die meist auf golddurchwebten Seidenzeugen und Brokaten ausgeführt sind, wurden ebenfalls in den Hof- und Rittertrachten der damaligen Zeit verwendet und in Plattstichstickerei künstlerisch durchgebildet (38, 7). In Formen und Farben gleich reizvolle Aufnäharbeiten (Applikationen) erfuhren in Spanien ebenfalls grosse Pflege und gelangten zu hoher Vollkommenheit. Auf Tafel 38 sind in Figur 8 und 10 Aufnäharbeiten wiedergegeben, die in ihren Motiven unverkennbar Renaissanceformen zeigen, in der Anordnung und Farbenfreudigkeit jedoch den Geschmack arabisch-maurischer Flächenverzierung bevorzugen. Die in Figur 4 dargestellte Aufnäharbeit neigt der Formensprache des Barockstiles zu.

Tafel 38, Figur 2, 4 u. 6 aus Racinet, l'ornement polychrome.
„ 1, 3, 9 aus Lessing, Gewebesammlung.
„ 5 aus Fischbach, Ornamente der Gewebe.
„ 7 „ Dreger, Künstlerische Entwicklung der Stickerei und Weberei.

4. **Deutsche Renaissance.** Tafel 39 und 40.

Zeit: 1520—1620. (Bis zu Beginn des 30jährigen Krieges.)

In Deutschland begann der Einfluss der Renaissance erst 100 Jahre später als in Italien, da die deutschen Baumeister und Künstler noch lange die Formen der Gotik bevorzugten. Die neue Kunst, die Renaissance, wurde zuerst durch die mit Italien im Handelsverkehr stehenden Kaufleute und angesehenen Bürger eingeführt und im Deutschen Patrizierhause angewandt. Als jedoch die Künstler, die in Italien die neue Kunst studiert hatten, sich derselben bemächtigten und sie in Deutschland zur Geltung brachten, begann ihr Einfluss auf allen Gebieten bedeutender zu werden.

Den Fomen der italienischen Architektur und denen der angewandten Kunst wurde jedoch zunächst nicht das nötige Verständnis entgegengebracht, und dadurch entstanden Formen, die zwar an die italienischen anklingen, aber durch das Hinzufügen spätgotischer Motive eine eigenartige Verbindung erzielen, die jedoch nicht ohne Reiz ist. Die wundervollen von deutschen Künstlern gefertigten Entwürfe zu den Prachtrüstungen französischer Könige beweisen jedoch, dass auch die deutschen Künstler der Renaissance in der späteren Zeit sich in den Geist der neuen Kunst völlig eingelebt und kunstgewerbliche Schöpfungen vollbracht haben, die denen anderer Länder vollkommen ebenbürtig sind.

In der Ornamentik werden die Formen derber und gedrungener behandelt, und bei den Linienführungen sind die durchgeführten Gänge besonders betont. In der Wahl der Motive lehnt sich die deutsche Renaissance jedoch noch an italienische Vorbilder an. Das Akanthusblatt ist meist ganz willkürlich und der natürlichen Form widersprechend behandelt und lässt die Feinheiten vermissen, die das italienische auszeichnen. Niemals wird man bei dem Akanthusblatt und seinem Rankenwerk bemerken, dass der Stengel aus der Spitze des Blattes herauswächst, wie es beim deutschen Akanthusblattwerk oft der Fall ist. Die reiche Verwendung von Kartuschen, Karyatiden, Pilastern und spitzgebildeten Obelisken geben den plastischen Architekturornamenten jedoch eine eigenartige Wirkung, die sehr reizvoll ist und sich von den ornamentalen Werken anderer Länder vorteilhaft unterscheidet.

In den Formen des Flachornamentes hat der deutsche Renaissancestil die Arabeske bevorzugt und sie zu flachen, geradlinigen und gekrümmten Bändern umgebildet, die zwar an Laubsägearbeit erinnern, aber die Fläche gleichmässig und gut füllen.

Gewebe. In der Bemusterung der Gewebe, die während der Renaissancezeit in Deutschland entstanden, offenbart sich das gleiche künstlerische Empfinden, wie es den italienischen, französischen und spanischen Stoffen eigen war. Gotische Ueberlieferungen kennzeichnen in der Form des Granatapfelmotives die Textilien der frühesten Zeit. Später treten die grossgemusterten Gewebe auf, bei denen palmettenartig angeordnete Blumensträusse einer Vase entspriessen und Blätterzweige diese Mittelgruppen umschliessen (39, 5). Bei kleiner gemusterten Stoffen, die ebenfalls wie die vorhergehenden Textilien symmetrisch angeordnet sind und eine granatapfelähnliche Mittelform zeigen, haben sich die umrahmenden Zweige in einzelne Blätter aufgelöst und sind dadurch in ihrem Gesamteindruck bedeutend einfacher geworden, als die früheren reichgemusterten Gewebe (39, 6, 9 u. 10). Sind die Blätter durch Tierfiguren ersetzt, so darf man wohl annehmen, dass diese Muster von byzantischen Vorbildern beeinflusst sind (39, 4). Geometrische Muster, wie sie auf Tafel 39 in Figur 7 und 8 wiedergegeben sind, dürften dagegen durch Nachbildungen orientalischer oder spanisch-maurischer Formen entstanden sein. Ein eigenartiges Erzeugnis der schweizer Renaissance-Textilkunst ist das auf derselben Tafel in Figur 10 vorgeführte. Es ist ein Wollengewebe, das eine figürliche Darstellung, Kettreigen tanzende Kinder darstellt. Die gewebten Leinenbordüren (39, 1, 2 u. 3) haben in ihrer Bemusterung grosse Aehnlichkeit mit den Kreuzstichstickereien, die zu gleicher Zeit entstanden. Diese dürften auch als Vorbild gedient haben.

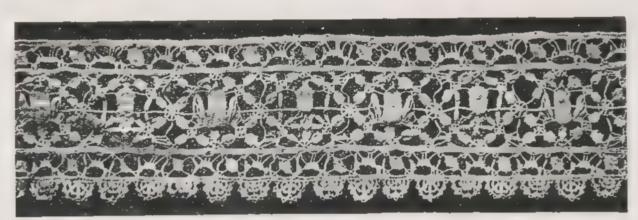
Unter den deutschen Stickereien des 16. Jahrhunderts sind die Leinenstickereien von besonderer Bedeutung. Obwohl schon in der romanischen Periode Stickereien auf Leinen sehr bevorzugt

wurden, hat sich jedoch erst während der Renaissancezeit die Technik in diesen Stickereien in hervorragender Weise entwickelt und in ihrer Formensprache so gestaltet, dass sie als selbständige Neuschöpfungen gelten können. Die sogenannten Sticktücher, wie sie auf Tafel 40 in Figur 1 u. 2 wiedergegeben sind, veranschaulichen typische Muster der deutschen Kreuzstichstickereien, wie sie in der Renaissancezeit allgemein beliebt waren. Die Zierformen dieser Stickereien sind der Technik vorzüglich angepasst und die Motive, die in Einzeldarstellungen und symmetrisch angeordnet sind, zeigen ein zierliches, oft von figürlichen und allegorischen Darstellungen belebtes Linienornament, das aus stilisierten Blütenformen besteht, unter denen die Nelke am meisten auftritt. Diese vorzüglichen Arbeiten des Flächenschmuckes haben ihre Eigenart noch späteren Erzeugnissen der Leinenstickereien aufgeprägt, wie aus Figur 4, einem gestickten Leinenhandtuch aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, ersichtlich ist.



Figur 16.

Spitzen. Das Renaissancezeitalter eröffnet kunstgewerblichem Schaffen ein neues Feld der Betätigung in der genähten und geklöppelten Spitze. Es ist eine bekannte und leicht erklärliche Erscheinung, die allen kunstgewerblichen Erwerbszweigen eigentümlich ist, dass am Anfange der Entwicklung die Technik die Betonung erhält, und dass erst dann, wenn die Technik bis zu einem gewissen Grade ausgereift ist, die Musterung eine Vertiefung erfährt, die erkennen lässt, dass die Formengebung einer bestimmten Stilrichtung ihren Einfluss geltend macht. Obwohl nun die Spitze während des Renaissancezeitalters reiche technische Aufgaben zu lösen hat, zeigt sie sich doch gar bald in ihrer ästhetischen Gestaltung als ein rechtes Kind ihrer Zeit.



Figur 17.

Die abgebildete Spitze (Textfigur 16), die schon zur späteren Renaissancespitze hinneigt, wie aus dem Fehlen der senkrechten Gliederung des Streifens erkenntlich ist, bringt klar die Werte der Renaissancespitze zur Anschauung. Streifen und Zacke sind scharf getrennt. Das Figürliche, das die Groteskspitze aus einer Art ästhetischem Rausche heraus stark verwertete, fehlt. Eine klar geführte logische Ranke baut den Streifen auf. Fein empfundene Formen, deren diskreter Naturalismus eine gewisse Frische verleiht, sind sowohl im Streifen wie in der Zacke von einem starken Raumgefühl angeordnet.

Zwei Ströme der Entwicklung zeigt die Renaissance auf dem Gebiete der Spitze: einen ästhetischen, der über die Groteskspitze hinwegführend in der freien Rankenspitze der Spätrenaissance endet, einen technischen, der von der Reticella bis zur Rosaline führt. Unsere Abbildung gehört zum ersteren Weg.



Figur 18.

Eine Sonderstellung nimmt die spanische Spitze ein. Sie hält fest an der Farbenfreudigkeit mittelalterlicher Stickereien und trägt sie herein in die Spitze. Gold, Silber, bunte Garne gestalten ein Spitzenerzeugnis, das noch halb Posamente ist. Spanien greift diese Art besonders auf. Freilich sind die meisten derartigen Erzeugnisse der Barockspitze einzureihen (Textfigur 18).

Tafel 39, Figur 1—9 u. 11 aus Fischbach, Ornamente der Gewebe.
„ 10 aus Lessing, Gewebesammlung.
„ 40, „ 1—5 nach Originalstoffen und Stickereien aus dem Königl. Kunstgewerbemuseum in Dresden.
Textfigur 16, 17, 18 aus: Die Wiener Spitzenausstellung 1906 (K. W. Hiersemann, Leipzig).

5. **Barockstil.** **(Ludwig XIV.)** Tafel 41 und 42.

Zeit: 1650—1715.

Der Barockstil, der den Uebergang vom Renaissancestil zum Rokoko- und zum Zopfstil bildet, zeigt nicht mehr die ruhigen Formen, welche die Renaissance auszeichnen, unterscheidet sich aber vorteilhaft von den bizarren Uebertreibungen, die das Rokoko charakterisiert.

In den architektonischen Verzierungen des Barock fällt zuerst eine Anlehnung an die strengen Formen der vergangenen Zeit auf, welche jedoch bald einer Neigung zur Ueberladung weichen muss. Wenn auch der Ursprung des Barockstils in Italien zu suchen ist, wo der grosse Michel Angelo, in der von ihm erbauten Kuppel der Sankt Peterskirche zuerst die neuen Formen dieses Stiles zur Geltung brachte, so entfaltete er sich doch erst in Frankreich unter Louis XIV. und dessen Minister Colbert zu höchster Blüte. Unter Colbert wurden für die Herstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse Staatswerkstätten errichtet, aus denen künstlerische Schöpfungen von höchster Bedeutung hervorgingen. Die ornamentalen und figürlichen Zieraten dieser Zeit tragen jedoch alle einen sehr persönlichen Charakter, durch die sie sich meist scharf von einander unterscheiden. Der Kupferstecher Jean le Pautre schuf unzählige Werke, die dann für alle dekorativen Künste vorbildlich wurden. Das von ihm herrührende Akanthusblattwerk hat zwar mit den spät-

römischen Akanthusformen eine grosse Aehnlichkeit, doch durch die von ihm angewandten Verbindungen mit Trophäen, Medaillons, Vasen, hängendem Blumengewinde und anderem eigenartigen Beiwerk, weiss er seinen Entwürfen einen charakteristischen, künstlerischen Einschlag zu geben, der zwar mitunter in seinen Panneaux etwas wild bewegte Formen zeigt, jedoch eine originelle Erfindungsgabe verrät.

Ein weiterer hervorragender Meister der dekorativen Verzierungskunst, Jean Berain, war ebenfalls vorwiegend Ornamentiker. Er hat in den von ihm herrührenden grotesken Panneaux sein Bestes geschaffen. Bei ihm wird das figürliche, namentlich seine Faune und Bachantinnen, die er mit Vorliebe in seinen Grotesken darstellt, ungezwungener und leichter. Bei Berain sind in den ornamentalen, dekorativen Panneaux vielfach naturalistische Löwenköpfe, sowie Mädchenköpfe mit Laubschmuck, ausser Baldachinen, Schabracken und Draperien, verwendet. Pflanzliche Motive sind ebenfalls sehr häufig. Namentlich Schilfblätter, sowie Gehänge und Kronen von Blumen, die nach unten in Tropfen und Spitzen auslaufen, kehren häufig wieder. Neben le Pautre und Berain, sind noch Oppenort, Gillot, (der Lehrer Watteaus), sowie Daniel Marot zu nennen, da sie Werke schufen, die in ihrer Verzierungsweise ganz neue Bahnen einschlugen.

In Deutschland hatte sich nach dem 30jährigen Kriege eine dekorative Verzierungskunst entwickelt, die neben italienischem auch niederländischen Einfluss wiederspiegelt und besonders in der Kleinkunst bedeutendes schaffte. Nürnberger Möbel und Augsburger Goldschmiede- und Graveursachen waren gesucht und berühmt. In Berlin schuf Andreas Schlüter unter Friedrich III. seine bedeutenden Werke, von denen das Berliner Schloss, das Standbild Friedrich des Grossen und die Masken der sterbenden Krieger im Zeughaushofe ganz besonders zu erwähnen sind.

Unter dem Kurfürst von Sachsen, August dem Starken, wurde von Daniel Pöppelmann das bedeutendste deutsche Barockwerk, der Dresdner Zwinger, erbaut. Als Joh. Friedr. Böttcher um 1709 das alte chinesische Porzellan nacherfunden hatte, wurden in der Porzellan-Manufaktur in Meissen hervorragende künstlerische Erzeugnisse geschaffen. Die zarten Farben und die charakteristischen Formen der chinesischen und japanischen Keramik dienten der neuen sächsischen Porzellanindustrie zum Vorbilde und besonders bevorzugt wurde das Genre Blau auf Weiss. Es ist ausser Zweifel, dass namentlich diese letzere Art viel zur lichten und hellen Auschmückungsart der späteren Rokokoperiode beigetragen hat.

Bei den Flachornamenten der Barockzeit dürfen die Intarsien der französischen Möbel nicht unerwähnt bleiben. Namentlich sind die Boulearbeiten, nach ihrem Erfinder und Verfertiger, dem französischen Hoftischler Karl Boule genannt, bedeutende Leistungen. Das Akanthusblattwerk in diesen Einlagearbeiten ist sehr fein und graziös wiedergegeben, jedoch etwas schmal und lang ausgezogen.

Die Ledertapeten, die bereits während der Renaissancezeit in Spanien schon von Bedeutung waren, haben in der Barockperiode grosse Bedeutung erlangt. Sie wurden in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland hergestellt und zeigen in ihrer Bemusterung die Verwendung von Baldachinen, Lambrequins, Vasen usw. also Nachahmungen von plastischen Formen, die gepresst, leicht bemalt oder vergoldet wurden.

Gewebe. Wenn auch in den Mustern der Textilien in der ersten Zeit immer noch hie und da die symmetrischen Motive der gotischen und Renaissanceperiode, das Granatapfelmotiv und die Vasen- oder Blumenstraussmuster auftreten, so erlangt doch schon in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts eine ganz eigene Art der Bemusterung grosse Bedeutung, die ihren Ursprung der in Frankreich zur grossen Blüte gelangten Spitzenfabrikation verdankt. Meist sind es grosse Muster, die noch rankenartige Mittelmotive mit verbindenden Bändern darstellen (41, 1, 2, u. 3), um dann zu symmetrisch angeordneten Blumen- und Blattgruppen überzugehen, die sehr reich und wirkungsvoll in der Gruppierung sind (41, 4 u. 6). Von grosser Wirkung und bewundernswert in ihrer Ausführung sind dann die Muster, die aus einem sich fächerartig ausbreitenden Mittelstück bestehen, das von Bändern umschlossen wird, die täuschend imitierte Spitzen darstellen (41, 8 u. 42, 1). Auch Textilien,

die in ihrer ganzen Bemusterung Spitzenformen wiedergeben und dadurch einen überaus reizvollen Gesamteindruck erzielen, sind viel verwendet (42, 3, 4, 5 u. 6). Leuchtende Farben erhöhen den Reiz dieser wundervollen Seidengewebe.

Auch in der Stickkunst bringt der Barockstil grossartige Leistungen hervor und zwar besonders auf dem Gebiete der kirchlichen Arbeiten. Die Zeichnung dieser Stickereien, die meist in Aufnäharbeiten ausgeführt sind, gleicht den Panneaux in der dekorativen Malerei. Bemerkenswert ist die Anwendung gewebter Borden, die namentlich der Ornamentiker Marot in seinen Entwürfen bevorzugte.



Figur 19.

Spitzen. Das Barock mit seiner künstlerisch zentralisierenden Tendenz musste auch die Spitze in ihrer ästhetischen Gestaltung stark beeinflussen. Streifen und Zacken werden zusammengefasst. Die Zacke verschwindet bis auf ein schmales Schnürchen, das leichte Zähnchen oder Bögen zeigt. Oft fehlt auch dies. Grosse konventionelle Formen, die auffallend die Volute betonen, treten auf. Der Anschluss an ein Leinwandnetz ist vollkommen vermieden, und Stege bilden die tragenden Bestandteile. Diese Stege sind anfangs nur ein technischer Notbehelf, sehr bald aber liegen ihrer Anordnung ästhetische Erwägungen zu Grunde, die diese Stege zu einem nicht unwesentlichen künstlerischen Bestandteil der Spitze machen.

Die Entwicklung der Barockspitze zeigt zwei Hauptarten: die italienische, wie sie im Point de Venise so herrlich zum Ausdruck kommt, und die flandrische, die das Bandmotiv zu seltener Vollendung führt. Textfigur 19 zeigt ein Beispiel hierfür. Dass diese doppelte Entwicklung durch die Technik geboten ist, bedarf kaum besonderer Erwähnung. Italien und Frankreich pflegen die Nadeltechnik, Flandern ist das klassische Land des Klöppels.

Tafel 41, Figur 1—9 nach Originalstoffen aus der Städt. Vorbildersammlung in Chemnitz.
„ 42, „ 1—6 desgl.

Textfigur 19 aus: Die Wiener Spitzenausstellung 1906.

6. **Rokokostil.** Tafel 43, 44 u. 45.

Zeit: 1715—1774.

In Frankreich hatte sich unter der Regentschaft des Herzogs Philipp von Orleans (1715 bis 1720) ein Uebergangsstil (Style Regence) gebildet, der die schweren, auffallenden Formen des Barock zwar etwas mildert, jedoch noch nicht die phantastischen zierlichen Rokokoformen zur Schau trägt. Für die Entwicklung dieses Uebergangsstiles waren die Werke des Hofbaumeisters Philipps von Orleans, des berühmten Oppenort, massgebend, in denen die eigentlichen Barockformen mehr und mehr abgeschwächt wurden.

Der Stil Rokoko (abgeleitet von rocaille, Grotten- und Muschelwerk) kam dann unter der Regierung Ludwig XV. (1723—1774) zu voller Entfaltung.

Die Ornamentformen dieses neuen Stils kennzeichnen sich durch ein eigenartiges Gemisch von leicht und graziös geschweiften vegetabilen Naturformen, mit Muscheln und muschelartigen Gebilden von seltsamer Unregelmässigkeit. Die Werke des genialen Malers Watteau, des Schöpfers einer neuen Richtung in der dekorativen Malerei, waren von grösstem Einflusse auf die ornamentale Gestaltung des Rokokostiles, denn die Einflechtung der reizend und natürlich durchgebildeten Schäferszenen und der Embleme des Schäfer-, Jäger- und Fischerlebens ist den Nachbildungen und Verwendungen der Schöpfungen dieses Meisters zuzuschreiben.

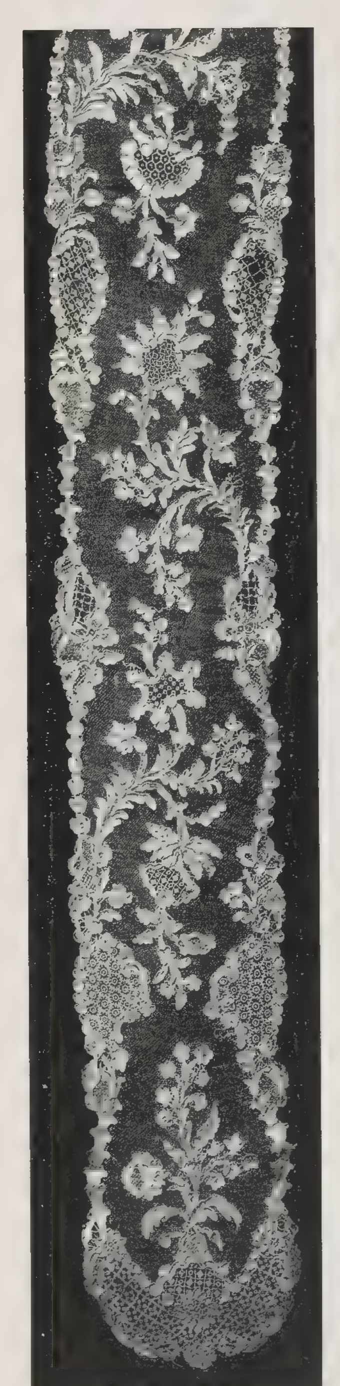
Von den pflanzlichen Formen, die noch bestimmbar sind, sind besonders das Akanthusblattwerk und neben diesem die Schilf- und Palmenblätter, sowie der Hufflattich, die Rosengirlande, die Eichen- und Lorbeerzweige erwähnenswert. Dazu sind Vogel- und Fledermausflügel, sowie Muscheln, die in ihrer Formengestaltung an Flammen, Fischflossen, Tropfsteinbildungen und Eiszapfen erinnern, verwendet.

Neben Watteau haben der Ornamentstecher Meissonier (1673—1740), sowie die Maler und Zeichner Francois Boucher (1703—1770) und Jean Pillement (1737—1808) viel zur Entwicklung dieses Stiles beigetragen.

Als dekorativer Stil fand das Rokoko, das eigentlich nur ein Ornamentstil war, besonders für die Ausgestaltung der Innenräume seinen eigenartigsten Ausdruck. Von besonderer Bedeutung war die reiche Einführung chinesichen Porzellans. Sie ist die Ursache des starken Einflusses chinesischer Formen und Farbgebung auf die Rokokokunst.

Den Franzosen gebührt das Verdienst in der Ausarbeitung und Durchbildung des Rokokostiles bahnbrechend gewesen zu sein. Bald setzte die Nachahmung dieser Verzierungskunst auch in Deutschland mächtig ein. Sie konnte aber die reizvolle Grazie der französischen Kunstsprache nicht erreichen.

Gewebe und Stickereien. Am Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden in Frankreich und namentlich in Lyon Gewebe von so hervorragend schöner Bemusterung, dass sie den Welt-



Figur 20.

markt beherrschten und von den Textilmustern anderer Länder in der Wirkung auch nicht im entferntesten erreicht wurden. Die Ornamentierung dieser Stoffe bevorzugt noch kurze Zeit die allgemeine Form der Granatapfelmuster. Einzelformen werden sehr naturalistisch behandelt und mit Vorliebe der Ananasfrucht ähnelnde Formen und auch Blumengebilde verwendet (44, 3 u. 4). Die effektvollen Spitzenmuster der Barockperiode sind ebenfalls noch beliebt, nur werden sie sehr verfeinert und umgebildet (43, 3). Um das Jahr 1720 treten jene Muster mehr hervor, welche die eigentlichen typischen Formen der Rokokogewebe erkennen lassen. Sie sind durch ostasiatischen Einflusss entstanden, und die byzarren Formen der chinesischen Kunst haben ihnen den charateristischen Gesamteindruck verliehen (43, 5 u. 6). Louis XV. hatte als Gegengeschenke vom Kaiser von China keramische und andere Kunsterzeugnisse erhalten, die lange Zeit einen bedeutenden Einfluss auf das französische Kunstgewerbe und dadurch auch auf dasjenige anderer Länder ausübten. Später sind die Muster besonders bemerkenswert, die naturalistisch wirken und in ihren Einzelformen plastisch behandelt sind (43, 1, 2 u. 7).

Ganz ausgezeichnete künstlerische Leistungen stellen die damaligen Kunstwirkereien, die Gobelins, die in der Manufacture des Gobelins in Paris hergestellt wurden, dar. Bedeutende Künstler, wie Watteau, Boucher, Gillot, Coypel zeichneten die Entwürfe. Die figürliche, landschaftliche und blumige Dekorierung dieser Kunstgewebe ist gegenüber der ornamentalen vorherrschend. Geschichtliche und religiöse Darstellungen wechseln mit Jagd- und Schäferszenen. Die Gobelin-Manufaktur von Beauvais war besonders in der Herstellung von Bezügen für Sitzmöbel und grösserer Wandpanneaux mit blumigen und figürlichen Arrangements berühmt.

Bedruckte Stoffe, deren Herstellung durch eingeführte asiatische Erzeugnisse, namentlich indische Druckstoffe, angeregt wurde, sind auch in ihrer Formensprache von diesen beeinflusst, nur strebten sie die Modellierung der Formen an.

Die Kunststickerei hat ihre höchsten Triumphe in der Verzierung der reichgeschmückten Hoftrachten und Gewänder der damaligen Zeit gefeiert. Die Formen dieser reizvollen Stickereien sind denen der Gewebe ähnlich und besonders denjenigen, die blumige Dekorierung bevorzugten. Technisch sind sie ebenfalls sehr bemerkenswert in der Verwendung von Stichen, die eine reizvolle Wirkung erzielen. Die Kirchengewänder und Panneaux, die in Stickerei hergestellt wurden, zeigten ebenfalls die Rokokoformen in eigenartiger Anwendung.

Spitzen. Die alles in ihren Geist einbeziehende Rokokotendenz musste auch die Spitze umgestalten. Das konnte um so leichter geschehen, als sie willig den Bestrebungen des Louis quinze entgegenkam. Die grossen Formen und das Relief schwinden. Zart und dünn ruht die graziöse Musterung auf einem weichen Grunde. Der Netzgrund dominiert, nur hie und da öffnet er sich malerisch einem Ziergrund. Die durchgehende Ranke schwindet. Der spielende Zweig trägt nun die Blüten. Der geradlinige Abschluss fängt an, sich leicht zu bewegen. Die Rivière fliesst durch das Muster. Sehr oft nimmt die Spitze Embleme des Schäferspieles, besonders auch allegorische Figuren, die von dem wichtigsten Rokokokapitel „Liebe" erzählen, auf.

Die Klöppeltechnik erreicht ihren Entwicklungshöhepunkt und verdrängt etwas die Nadel. Alençon aber, unsre Abbildung (Textfigur 20) zeigt eine Barbe aus Alençon, bleibt der Nadel treu und erzeugt mit ihrer Technik köstliche Schätze echter Spitzen.

Tafel 43, Figur 1—7 nach Originalstoffen aus der Städtischen Vorbildersammlung in Chemnitz.
„ 44, „ 1 7 desgl.
„ 45, „ 1—3 desgl.

Textfigur 20 aus: Die Wiener Spitzenausstellung 1906.

. . .

7. **Stil Ludwig XVI.** Tafel 45 u. 46.

(In Deutschland als Zopfstil bekannt.) Zeit: 1774 —1793.

Die Ausartung der Rokokoformen steigerte sich mit der Zeit so in das Masslose, dass eine weitere phantastische Ausgestaltung derselben unmöglich und deshalb ein Rückschlag unvermeidlich war. Durch die im Jahre 1748 begonnenen Aufdeckungen der Ruinen von Pompeji, denen die von Herkulanum vorausgegangen waren, ist die antikisierende Richtung des Louis seize angeregt worden. Die antike Kunst erlebte also in diesem Stil eine nochmalige Wiedergeburt, und die strenge Symmetrie der Antike wird neben einer etwas nüchternen Eleganz wieder zum Gesetz erhoben. Die gerade Linie, sowie die gedrückte Spirallinie treten an die Stelle der bizarren, muschelartigen Ornamentgebilde, und das Akanthusblatt wird zu leichten rankenartigen Gängen verwendet, die mit Formen verziert sind, welche der Antike entlehnt wurden. Oft sind die ornamentalen Gänge mit Bändern und Lorbeergirlanden umwunden. Bevorzugt waren ausserdem ovale, lorbeerumkränzte Medaillons, Bandschleifen, Köcher mit Pfeilen, Fackeln, Füllhörner, Thyrsusstäbe, Sicheln und dergleichen. Diese in das Ornament verflochtenen Embleme sind oftmals mit Schleifen behangen. Bei den ornamentalen Gängen entwickeln sich die Fortsetzungen der Ranken aus den Hauptlinien oder aus einer Mittelrosette des Hauptganges.



Figur 21.

Als charakteristische figürliche Darstellungen werden in der Architektur lange schlanke Hermen oder Karyatiden verwendet.

Hervorragende ornamentale Schöpfungen im Stil Ludwig XVI. sind dem Ornamentiker Salembier zuzuschreiben. In den dekorativen Malereien werden die Farben in den zartesten Abstufungen angewendet und besonders durch die häufige Verwendung des Goldes in den mannigfachsten Färbungen sehr vornehme Wirkungen erzielt.

Gewebe und Stickereien. In der Textilkunst haben sich jedoch die ornamentalen Formen wesentlich anders ausgestaltet, als in der Architektur und den anderen Zweigen des Kunstgewerbes. Hier ist nichts von dem anmutigen Akanthusrankenwerk, wie es Salembier schuf, zu finden, und die etwas bizarren, aber dabei doch grossartigen Muster der Rokokozeit verschwinden immer mehr, um einer Bemusterung zu weichen, die langgestreckte Ranken mit Blumenbuketts oder kleinen Sträusschen auf gestreiftem Untergrunde bevorzugt (45, 3—7 und 46, 2). Bemerkenswert ist aber an diesen Geweben eine ausserordentlich zierliche Ausgestaltung und Durchbildung der Einzelformen. In der

späteren Zeit treten namentlich in den Kleiderstoffen Muster auf, bei denen kleine Blümchen über die ganze Fläche gestreut erscheinen.

Im Stoffdruck werden dagegen Erzeugnisse angefertigt, die in ihrer Bemusterung die Gewebe oftmals übertreffen. In Jouy bei Versailles hat um diese Zeit Wilh. Philipp Oberkampf, ein Deutscher, gedruckte Stoffmuster hergestellt, die sich durch ihre eigenartige Formensprache, die figürliche Darstellungen bevorzugte, besonders auszeichnen.

Auch in den Kunststickereien ist ein Hinneigen zu naturalistischen Motiven zu erkennen, jedoch nur die zierliche Technik, in denen diese Zweige und Blumenranken durchgeführt sind, gestaltet sie zu ansprechenden textilen Erzeugnissen. Von Bedeutung sind die französischen Stickereien für Herrenkleider, die den Weltmarkt beherrschten und ein charakteristischer Bestandteil der zierlichen Mode des Zopfstiles waren. (46, 1, 2, 5 u. 6).

Spitzen. Der Klassizismus musste die Spitze ablehnen. Er gestaltet sie nicht weiter aus. Logischerweise geht sie ihren Weg zur Auflösung.

Mehr und mehr erweitert sich die Spitze zum gemusterten Stoff. Eine Verflüchtigung der Formen tritt ein, die bei einer grossen Zahl oft sehr reizvoller Streublümchen endet. Diese Streublümchen sind nicht selten sogar ein symbolischer Ausdruck der Empfindungen dieser rührsamen Zeit. Gewisse Streublümchen nannte man Tränen. Je leichter die Spitze nun nach innen zu wurde, desto notwendiger wurde die Betonung eines klaren Abschlusses. Die Textabbildung No. 21 lässt das erkennen. Die Alençonspitze, wie sie im allgemein bekannten Typus festgelegt ist, ist die Spitze, die die Mustergebung auf dem Gebiete der Spitze in der Art des Klassizismus am treuesten bewahrt hat. Uebrigens ist es nicht uninteressant zu sehen, wie in der Abschlussbildung der klassizistischen Spitze eine leise Rückkehr zur Renaissancespitze stattfindet.

Tafel 45, Figur 3—7 nach Originalstoffen aus der Städtischen Vorbildersammlung in Chemnitz.
Tafel 46, Figur 1, 2, 4—6 nach Originalstickereien u. Stoffen aus der Städtischen Vorbildersammlung in Chemnitz.
Tafel 46, Figur 3 aus Lessing, Gewebesammlung.
Textfigur 21 aus: Die Wiener Spitzenausstellung 1906.

8. **Empire-Stil.** Tafel 47.

(Stil des französischen Kaiserreiches oder Napoleonsstil.)

Zeit: 1793—1815.

Von 1792—1804, der Zeit der ersten französischen Republik, entwickelte sich in Frankreich ein Stil, welcher als der Direktoirestil bezeichnet wird und als Uebergang zum Empire zu betrachten ist.

Die Neigung, rein antike Elemente auch in die Formenwelt der angewandten Kunst aufzunehmen, hatte schon durch die erwähnten Ausgrabungen in Pompeji wesentliche Förderung erfahren. Durch Napoleons Vorliebe für die Antike wird diese noch gesteigert.

Der Empirestil findet mehr bei der Innenarchitektur und in den dekorativen Künsten Anwendung als bei der Architektur, obwohl meist architektonische Gesetze bei den Werken des Kunstgewerbes durchgeführt sind.

In der ornamentalen Kunst waren allegorische, Sieg und Ruhm behandelnde Motive und namentlich solche aus der altrömischen Geschichte, besonders beliebt. Kronen und Lorbeerkränze, Säulenstümpfe, Waffengehänge finden sich vor, und als Erinnerungszeichen an Napoleons Feldzug nach Aegypten werden sogar die Formen der ägyptischen Architektur und Ornamentik mit in den Formenschatz der ornamentalen Kunst aufgenommen. Auch die Initiale Napoleons, das charakteristische N ist vielfach angewendet.

Wenn auch die Vorliebe für die Antike nur eine rein äusserliche sein konnte, da sie mit den Bedürfnissen und Anschauungen der Zeit im Widerspruch stand, sind trotzdem im Empirestil viele kunstgewerbliche Erzeugnisse entstanden, die ausserordentlich ansprechend wirken. Durch die

Bevorzugung der Farben Weiss und Gold wird in der Innenarchitektur eine vornehme, ruhige Wirkung hervorgebracht.

Gewebe und Stickereien. In der Bemusterung der Textilien ist ebenfalls der Einfluss der griechisch-römischen Formensprache zu bemerken.

Die Mannigfaltigkeit der Einzelformen und die farbige Behandlung der Blüten und Blätter verschwindet immer mehr, um schliesslich einer strengen Gliederung und Einteilung und einer sehr einfachen Farbengebung der Empiremuster zu weichen (47, 3, 5, 8, 9).

Der im Barock- und Rokokostil beliebte, natürlich behandelte Faltenwurf wird flächig wiedergegeben, wie die Lorbeer-, Eichen- und Epheuzweige (47, 4, 8, 9), die Weinranke, der Akanthus (47, 8), die Palmette und die Blumengehänge (47, 8). Die Farbenstimmungen beschränken sich auf ganz wenige Farben. Meist heben sich die Formen nur in einer Farbe vom Grunde ab (Tafel 47), doch kennt das Empire auch mehrfarbige Formenbehandlung. Solche Muster wirken farbig reizvoll und erfreuen durch ihren harmonischen Gesamteindruck.

Die Kunststickerei bevorzugt kleinere Motive als die Weberei und zeigt oft neben Formen, wie wir sie in der Weberei finden, rein naturalistisch behandelte Blütenzweige oder Streublumen. Die Kostüme werden nicht mehr so reich bestickt wie früher, sondern weisen einfache Formen und naturalistische Blumenbordüren auf.

Die Gebildweberei (Gobelins) gibt hauptsächlich Gemälde aus der kaiserlichen Zeit in getreuer Nachbildung wieder.

Tafel 47, Figur 1, 2, 4 u. 6 nach Originalstoffen aus der Städtischen Vorbildersammlung in Chemnitz.
„ 3, 5, 8 u. 9 aus Empire (Musée de Lyon).
„ 7 nach Originalstoffen aus der Gewebesammlung der Höheren Webschule in Chemnitz.

D. Neueste Zeit.

19. und 20. Jahrhundert. Tafel 48.

In Deutschland hatten die Bemühungen Karl Friedrich Schinkels (1781—1841), den Klassizismus in der architektonischen und dekorativen Kunst wieder neu aufleben zu lassen, nur vorübergehenden Erfolg. Wenn auch einzelnen Werken dieser Zeit und besonders solchen in der Textilkunst (Textfiguren 22, 23) ein reizvoller Gesamteindruck nicht abzusprechen ist, so sind doch auch diese nur in der äusseren Form ihren antiken Vorbildern nahe gekommen. Insbesondere übersieht diese Zeit die Forderung, dass in den Werken der angewandten Kunst der Zusammenhang zwischen Material und Kunstform wohl zu berücksichtigen ist. Auch die Nachahmer Schinkels versuchten ihren Werken die Formensprache der Antike anzupassen, erreichten damit aber nur, dass das künstlerische Schaffen immer tiefer verfiel, um endlich in manchen Zweigen des Kunstgewerbes einem vollständigen Naturalismus in der Wiedergabe pflanzlicher Formen die Oberhand zu lassen. Dieses Ideal der getreuen Wiedergabe der Naturformen fand viele Anhänger, die dann bemüht waren, den volkstümlichen Werken des Kunstgewerbes den naturalistischen Stempel aufzudrücken.

Um jene Zeit entstanden in der textilen Kunst Erzeugnisse, wie sie auf Tafel 48, in Figur 1, 3, 4, 5 u. 6 wiedergegeben sind und welche die Bemühung zeigen, die Naturformen plastisch und naturgetreu darzustellen.

Neben dieser Richtung des reinen Naturalismus hatten sich auf kunstgewerblichem Gebiete noch einige selbständige Bewegungen behauptet, die dem Klassizismus zwar treu blieben, ihn aber umgestalteten und dadurch Formen schufen, die in neuester Zeit mit dem Namen Biedermeierstil bezeichnet werden (Tafel 48, 2).

Nun kam jene Zeit, in der man bestrebt war, auf die Werke der Vorzeiten zurückzugreifen und diese den dekorativen Künsten dienstbar zu machen. Es wurden in rascher Folge die Gotik, dann in Mitte der 80er Jahre, die Renaissance, das Barock, das Rokoko und endlich wieder der

Klassizismus nachgeahmt. Aber nicht in ihrer Stilreinheit wurden diese Stile wiedergegeben, sondern in Umarbeitungen, die nichts von dem Geist der Zeit an sich hatten, den sie nachahmten. Auch in den textilen Künsten wurde, den Werken der übrigen Künste entsprechend, immer das Alte ergriffen und nachgebildet. Um die Mitte der 90er Jahre aber setzte eine Bewegung ein, die sich zur Aufgabe stellte, zu einem Stil zu gelangen, der den künstlerischen Anschauungen der Gegenwart entspräche.



Figur 22.



Figur 23.

Neben dem dekorativen Stil entwickelte sich ein konstruktiver Stil, der am Ende des 19. Jahrhunderts gleichberechtigt mit ersterem auftritt.

Auch der konstruktive Stil greift auf alte Vorbilder zurück. Seine Entstehung ist in England zu suchen, denn dort ist das Kunstgewerbe immer einer gewissen Eigenart treu geblieben und hat von jeher den Stilanschauungen gehuldigt, die William Morris und seine Schüler Vosey, Walter Crane u. a. für das Kunstgewerbe um das Ende des 19. Jahrhunderts verfochten (Textfigur 24). William

Morris hat auf die spätere Bemusterung der Gewebe den grössten Einfluss ausgeübt und durch die Anwendung der neuen Flächenmuster im Anschluss an die Lehren der orientalischen Vorbilder reformierend gewirkt. Daneben waren jedoch auch japanische Einflüsse auf die dekorative Wirkung des englischen Kunstgewerbes unverkennbar.

In Deutschland ist die Bewegung, den konstruktiven Stil in der angewandten Kunst zur Erscheinung zu bringen, auf die Künstler zurückzuführen, die vor ungefähr 10 Jahren dem Kunstgewerbe und namentlich der textilen Kunst ihre Kräfte widmeten. Vor allem sind hier Otto Eckmann, Van de Velde, Obrist, Riemerschmied, Olbrich, Behrens, Gussmann, Pankok und viele andere zu nennen. Diese Künstler wollen bei ihren Entwürfen für die textile Kunstindustrie ebenfalls eine reine Flächenwirkung erzielen. Die österreichischen Künstler Kolo Moser und Joseph Hoffmann und ihre Schüler bevorzugen ebenfalls den konstruktiven Stil, wenn sie auch in den textilen Künsten ihn nur in kleinen geometrischen, in der Wirkung sehr ruhigen Mustern zur Anwendung bringen.



Figur 24.

In Frankreich ist der neuzeitliche Einfluss nicht so bedeutend wie in anderen Ländern, denn dort sind noch die Nachahmungen historischer Stilarten gebräuchlich und trotz grosser Anstrengungen einiger Künstler nicht zu verdrängen.

Schweden und Norwegen haben ihre alten Traditionen auf dem Gebiete der Flächenkunst weitergepflegt und vornehmlich in der Textilkunst Kunstgewebe geschaffen, die die Flächenwirkung in höchster Vollendung zeigen. Hier sind Gerhard Munthe, Alf Wallander, Selma Gjoebel besonders zu nennen.

Wenn auch die Bemühungen, in schöner Selbständigkeit künstlerisch tätig zu sein, schon ansehnliche Errungenschaften aufzuweisen haben, so werden doch niemals die Werke der Vergangenheit ausser Acht gelassen werden dürfen, denn diesen ist ein starker erzieherischer Einfluss nicht abzusprechen. Nur der wird befähigt sein, Neues zu schaffen, der das Vergangene kennt und seine Vorzüge gründlich studiert hat.

Tafel 48, Figur 1, 3—6. Originalzeichnungen für Webereien aus Privatbesitz.
„ 2 aus Biedermeier-Zierat.
Textfigur 22: Seidentapete, Berlin, Anfang des XIX. Jahrhunderts. Aus Lessing, Gewebesammlung.
„ 23: Seidendamast, nach Entwurf von Böttcher, Berlin, um 1840. Aus Lessing, Gewebesammlung.
„ 24: Gobelin nach Entwurf von William Morris (Figur von Burne-Jones), aus „The Art of William Morris, Eastern Art Journal 1899.

Nachtrag:

Tafel 35, Figur 1, 2 u. 5 aus Lessing, Gewebesammlung.
„ 3 aus Fischbach, Ornamente der Gewebe.
„ 4, 6, 7 u. 8 aus Dupont-Auberville, l'ornement de tissus.



Neuere Vorlagen-Werke für das Kunstgewerbe.



A. Zeitschriften:

Kunstgewerbliche Schmuckformen für die Fläche

Monatshefte für die verzierende Kunst

jährlich 72 teils farbige Tafeln in 12 Heften zum Subskriptionspreis von M. 30.— netto.

Im Gegensatz zu der vorliegenden farbigen Stillehre, welche nur alte, echte Motive enthält, wollen die **„Schmuckformen“** sozusagen dem täglichen Gebrauche Rechnung tragen und durch monatliches Erscheinen der wechselnden Geschmacksrichtung folgen. — Das Bestreben des Verlags, bei grösster **Vielseitigkeit** des Inhaltes **Anregendes** und **Vorbildliches** zu bieten, hat bereits einen so erfreulichen Anklang gefunden, dass der Verlag fortgesetzt vorzügliche Neuerwerbungen bringen kann. Fertige Bände à 72 teils farbige Tafeln in Mappe M. 30.

Das über die Schmuckformen Gesagte gilt auch für

Keramik. Praktische Vorbilder für Formen u. Dekorationen im Geschmacke der Gegenwart.

Monatlich 1 Heft mit 5 teils farbigen Tafeln, Abonnement auf 60 Tafeln M. 36.-, einzelne Hefte M. 4.
Dieses einzige periodische farbige Werk für die keramische Industrie erscheint, bestens eingeführt, laufend weiter. Fertige Bände à 60 teils farbige Tafeln in Mappe à M. 36.—.

B. Ornament- und Stil-Werke:

Biedermeier-Zierat, 24 Taf. in Mappe 39 : 39 cm schwarz 30.— farbig 36.

Empire: Documents du Musée historique de Tissus de Lyon, 24 Foliotafeln mit Abbildungen von Stoffen aus der Empirezeit . . . . 24.

Flachornamente, Neue, hergestellt mit dem Photo-Guillochier-Apparat, D. R.-P. No. 188801. Serie I, 32 Tafeln in Mappe . . . . 18.

Hofmann, Geschmacks- und Stillehre, 51 Tafeln in chronologischer Reihenfolge mit Textbuch . . 6.—

Nordischer und volkstümlicher Zierat, 24 farbige Tafeln, Format 39 : 39 cm, in Mappe 36.—

Ornamentik der Gegenwart. Hochmoderne künstlerische Entwürfe für Flächenschmuck. Serie I—III mit je 36 reichhaltigen Grossfoliotafeln in Lichtdruck im Formate 32 : 48 cm . . . à 30. Serie IV und V à 26 farbige Tafeln . . . . à 30. Serie VI 24 farbige Tafeln . . . . 30.

Pilters, Das moderne Ornament, 16 Grossfoliotafeln, farbig, in Mappe . . . . 20.

Schlicht, Kunstgewerbliche Ornament-Skizzen, 24 Foliotafeln . . . . 12.

Uhler, Figur und Ornament für kunstgewerblichen Schmuck, 10 farbige Grossfoliotafeln in Mappe . 18.

Zierat, Neuer, nach altem Stil, 24 Tafeln in Mappe 39 : 39 cm . . . . . . schwarz 30.—, farbig 36.

— **Alter, im Geiste der Neuzeit.** (In Vorbereitung.)

C. Blumen-Werke:

Blumen, Naturalistische, als Musterkompositionen. 60 Tafeln in Mappe . . . . 24.—

Blumen-Motive aus alten Gobelins und Druckstoffen, 24 Tafeln in Mappe . . . . 14.— farbig 18.—

Blumen-Ornamentik, Moderne, 24 Tafeln in Mappe . . . . schwarz 24.— farbig 30.—

Devresse, Esquisses, Blumen-Kompositionen im Genre von Picard, 24 Grossfoliotafeln . . . . 40.

Fleurs détachées. Etwa 50 farbige Blumenzweige auf 4 Grossfoliotafeln . . . . 8.—

Görschen, Farbige Pflanzenstudien in neuzeitl. Geschmack und mit Anwendung auf die Fläche. 16 Blatt Farbendruck 14.40

Häbler, Farbige Blumen u. Pflanzen für moderne Flächenornamente, 8 Grossfoliotafeln 35 : 50 cm, naturalistische und stilisierte Blumen in 12fachem Farbendruck . . . . 14.—

Krumbholz, Prof., Vegetabil-typische Naturformen, 36 Blatt Pflanzenstudien, natur. u. stilisiert 28.

— **Blätter- und Blumenstudien nach der Natur,** 20 Lichtdrucktafeln, teilweise nach den Originalzeichnungen des Meisters . . . . 15.

Meisterarbeiten alter Blumen-Malereien nach Chabal-Dussurgey, V. Dumont, E. Müller und A., 30 Grossfoliotafeln Lichtdruck mit Handkolorit in Mappe . . . . 36.

Pilters, Neue Blumen-Formen, 20 Grossfoliotafeln in Lichtdruck . . . . 28.
Studien und Kompositionen von grosser Schönheit und bester Verwendbarkeit.

— **Die Blume in modernen Fantasiestudien,** 24 farbige Foliotafeln in Mappe . . . . 28.

Blumen-Ornamentik, Blumen in Verbindung mit Ornamenten, 24 Lichtdrucke . . . . 28.— farbig 36.

Robra, Zartfarbige Blumenranken, 8 Farbendrucke 8.

Schlehahn, Feld- und Wiesenflora, 4 farb. Tafeln 3.60

Auszug aus dem Verlagskatalog von Christian Stoll, Buchhandlung für Kunstgewerbe, Plauen i. V.



Neuere Vorlagen-Werke für das Kunstgewerbe.



D. Allgemeine Werke für Flächenverzierung:

Blumen-Ornamentik, Moderne, s. Abt. C.

Flächenkunst, Moderne, 3 Bände à 72 farbige Tafeln in Mappe . . . . à 36.—

Görschen, Neue Verzierungen für die Fläche, hochmodernes Werk mit mehreren hundert Anwendungsbeispielen für die Praxis, 20 Grossfoliotaf. 28.—

Haebler, Flächenmuster in neuzeitl. Charakter, 16 Foliotafeln Lichtdruck . . . . 18.—
farbig 24.—

Kühnel & Sachs, Neue einfache Ornamente zur Anwendung für Innendekoration, Kunststickereien, Kunstverglasung, Keramik und Textilkunst etc., 24 Grossfoliotafeln 32 : 48 cm, . . . einfarbig 24.—
kol. 30.—

Lampert, Neue einfache Pflanzen-Ornamente, 16 farbige Tafeln . . . . 18.

Ornamentik der Gegenwart. Hochmoderne künstl. Entwürfe für Flächenschmuck s. Abt. B.

Prévot & Devresse, Motifs modernes, Serie IV, s. Abt. F.

Rudolph, Moderne Flächenmuster, 4 Grossfoliotafeln Lichtdruck . . . . 6.—

Schmuckformen, Kunstgewerbl., für die Fläche, s. Abt. A.

Auch die unter Abt. E.—F. aufgeführten hier nicht genannten Werke spezielleren Inhaltes bieten dem gesamten Kunstgewerbe brauchbare Motive.

E. Spezielle Werke für Textilindustrie:

Beauvais: 325 Musterstücke von Stoffen und Gobelins aus der National-Manufaktur v. Beauvais, 93 Tafeln . . . . 48. -

En Vogue. Ein Wegweiser für die Musterung in der Textilindustrie. 60 farbige Tafeln . . . . 48.—
Die neuesten Stickereien, Posamenten, Spitzen und Stoffe in farbiger Wiedergabe.
Wird auch in Separat-Ausgaben abgegeben:
Abt. A: Farbige Stickereien, 16 Tafeln . . 15.—
„ B: Posamenten u. Besätze, 16 „ . . 15.—
„ C: Spitzen, 16 „ . . 15.
„ D: Stoffe, 12 „ . . 10. -

Kleinmusterung. Moderne Motive für Kleinmusterung der Gewebe. 4 Serien à 45—48 Tafeln, jede mit vielen Motiven und Ideen für Seiden- u. Kleiderstoffweberei u. Druckerei, à Serie 27.

Morgenländische Motive, Original-Teppiche, -Stoffe und -Stickereien. 86 farbige Tafeln in 4 Serien à 36.-
Serie I, II und IV sind gemischten Inhaltes.
Serie III enthält nur orientalische Teppiche.

Saitz, Decken-Muster, 12 Tafeln Lichtdrucke . . 8.—

Schmuckformen, Kunstgewerbl., für die Fläche siehe Abteilung A.

Textilkunst, Moderne, 72 farbige Tafeln in Mappe 36.
Band II und III ist unter dem Titel „Moderne Flächenkunst" erschienen.

Vorlagen, Neue farbige, für Textilindustrie, 2 Serien à 24 farbige Tafeln, à Serie . . . . 36.—

F. Spezielle Werke für Spitzen- und Stickerei-Industrie:

Berliner Spitzen-Ausstellung 1905, 32 Grossfoliotafeln mit ca. 100 verschiedenen Spitzen in Mappe . . . . 32.—

Cole, Irische Spitzen, 30 Tafeln mit historischen Erläuterungen . . . . 24.—

Compositionen für Spitzen, 21 Tafeln mit zirka 200 Mustern . . . . 28.—

Concurrenz-Arbeiten für die Spitzen- und Stickerei-Industrie, 28 Tafeln . . . . 18.—

Dentelles à la main, Dentelles aux fuseaux, à l'aiguille, à points mélangés. 135 Tafeln mit erklärendem Text. Herausgegeben im Auftrage der belg. Regierung von A. Carlier de Lantsheere. In Mappe . . . . 72.—
Das umfassendste und beste Spitzenwerk der Neuzeit.

Dentelles du Musée historique de Lyon, 26 Taf. 28.—

— — — de Cluny, Paris, 20 Tafeln 18.

anciennes du Musée des arts décoratifs, Paris, 28 Tafeln mit 117 Abbildungen alter Spitzen . . 28.

véritables: Points de France et de Venise, 26 Tafeln mit ca. 100 Abbildungen echt. Spitzen 28.

En Vogue, Abt. A-C siehe Abt. E.

Faure & Rapp (Paris), Compositionen f. Spitzen in modernem Geschmack, 20 Tafeln mit fast 100 Mustern 28.-

Forkel, Die Arten der Spitze in moderner Bearbeitung. Das Werk bringt alle gebräuchlichen Spitzen dem heutigen Geschmack angepasst, 32 Foliotafeln in Mappe . . . . 28.



Neuere Vorlagen-Werke für das Kunstgewerbe.



F. **Spezielle Werke für Spitzen- und Stickerei-Industrie.** (Fortsetzung.)

Görschen, Blumen-Formen als Spitzen-Motive, 15 Foliotafeln Licht- und Steindruck in Mappe . 18.

Hempel, Spitzen und Spitzen-Motive, 12 Tafeln . 8.

Hofmann, Prof. R., Spitzen aus dem Museum der Königl. Kunstschule für Textilindustrie zu Plauen i. V., 60 Tafeln . . . . 48.

— Moderne Spitzen, entworfen in der Königlichen Kunstschule für Textilindustrie in Plauen i. V., 40 Tafeln . . . . 40.

Prévot & Devresse, Motifs modernes, Ser. IV, 20 Tafeln mit ca. 150 Motiven . . . . 28.

Spitze, Die historische und die neuzeitliche in Musterbeispielen, 24 Tafeln . . . . 24.

Spitzen-Mappe, Motivenquelle für die Spitzen- und Stickerei-Industrie, 3 Bände à 72 Tafeln à 36.

Weiss, Spitzen-Motive, 18 Foliotaf. mit Hunderten von Motiven und Effekten . . . . 18.

Werder, Dentelles nouvelles. Motive für Spitzen, Gardinen etc. in modernem Stile, 2 Serien à 20 Tafeln, à Serie in Mappe . . . . 28.

Wiener Spitzen-Ausstellung, Die, 1906, 2 Bände mit 60 Tafeln und Text . . . . 70.

G. Spezielle Werke für Keramik und Glasindustrie:

Habert-Dys, Caprices décoratifs, Blumen, Vögel, Landschaften, Fische und Algen, 32 Farbendrucktafeln . . . . 24.

Habert-Dys, Documents décoratifs, 32 farbige Tafeln . . . . 18.

Hanke, Keramik. Farbige Entwürfe im Geschmacke der Gegenwart. 20 Grossfoliotafeln mit ca. 130 farbigen Darstellungen moderner Gefässe . . . 28.

Hutschenreuter, Prof. L., Motive für die keramische Kleinplastik, 10 Blatt Grossfolio mit ca. 100 Abbildungen . . . . 6.

Keramik. Praktische Vorbilder für Formen und Dekorationen im Geschmacke der Gegenwart. Jährlich 60 meist farbige Tafeln in 12 Heften à Mark 3. -, in Mappe (s. Abt. A.) . . . . . 36.

Klier. Moderne Keramik. Entwürfe für die Praxis, 15 Tafeln mit vielen Motiven für moderne Gefässe und Dekorationen . . . . 12.

Pohl, Malvorlagen in neuzeitlichem Geschmack, 30 farbige Tafeln M. 30.—, auch in 5 Heften à 6.

Robra, Zartfarbige Blumenranken, 8 Farbendrucke 8.

Seidel, Modellstudien für Gebrauchsgeschirre, 6 Grossfoliotaf. mit 56 Modellen nach Gegenständen 8.

H. Werke für Schulzwecke:

Haebler, Stillehre für farbige Flächenverzierung und Gewebe-Musterung, 48 Tafeln, farbig mit illustr. Text . . . . 16.

Hofmann, Geschmacks- und Stillehre, 51 Tafeln in chronologischer Reihenfolge mit Textbuch . . 6.

— Pflanzen-Ornamente, Vorlagen für den Zeichenunterricht an Mädchenschulen, 20 meist farbige Tafeln . . . . 8.

Krumbholz, Prof., Vegetabil-typische Naturformen s. Abt. C.

Blätter- und Blumenstudien nach der Natur s. Abt. C.

Lampert, Neue einfache Pflanzen-Ornamente s. Abt. D.

J. Technische Werke:

Facilides, Die englische Gardinenweberei, mit 59 Tafeln, gebunden . . . . 10.

Haller, Leitfaden für den Unterricht in der Technik der breiten spitzenartigen Gewebe, gebunden . . . . 4.

Rettig, Grundlagen des technischen Zeichnens für die Schiffchen-Stickerei, 65 Abbildungen mit erklärendem Text gebunden . . . .

Die einzige Publikation über diesen Gegenstand.

Auszug aus dem Verlagskatalog von Christian Stoll, Buchhandlung für Kunstgewerbe, Plauen i. V.

Druck von Moritz Wieprecht G. m. b. H., Plauen i. V.

STIL-LEHRE

FÜR

FARBIGE FLÄCHEN-VERZIERUNG

UND

GEWEBE-MUSTERUNG

VON

OSCAR HAEBLER.

---

48 TAFELN.

PLAUEN I. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL.
BUCHHANDLUNG FÜR KUNSTGEWERBE.

Index.

PRIMITIVE PRIMITIV PRIMITIF



1

KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



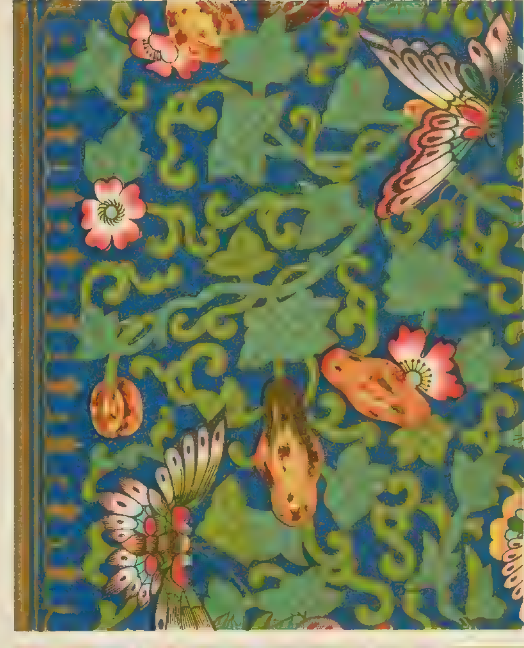
KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V.

1



2





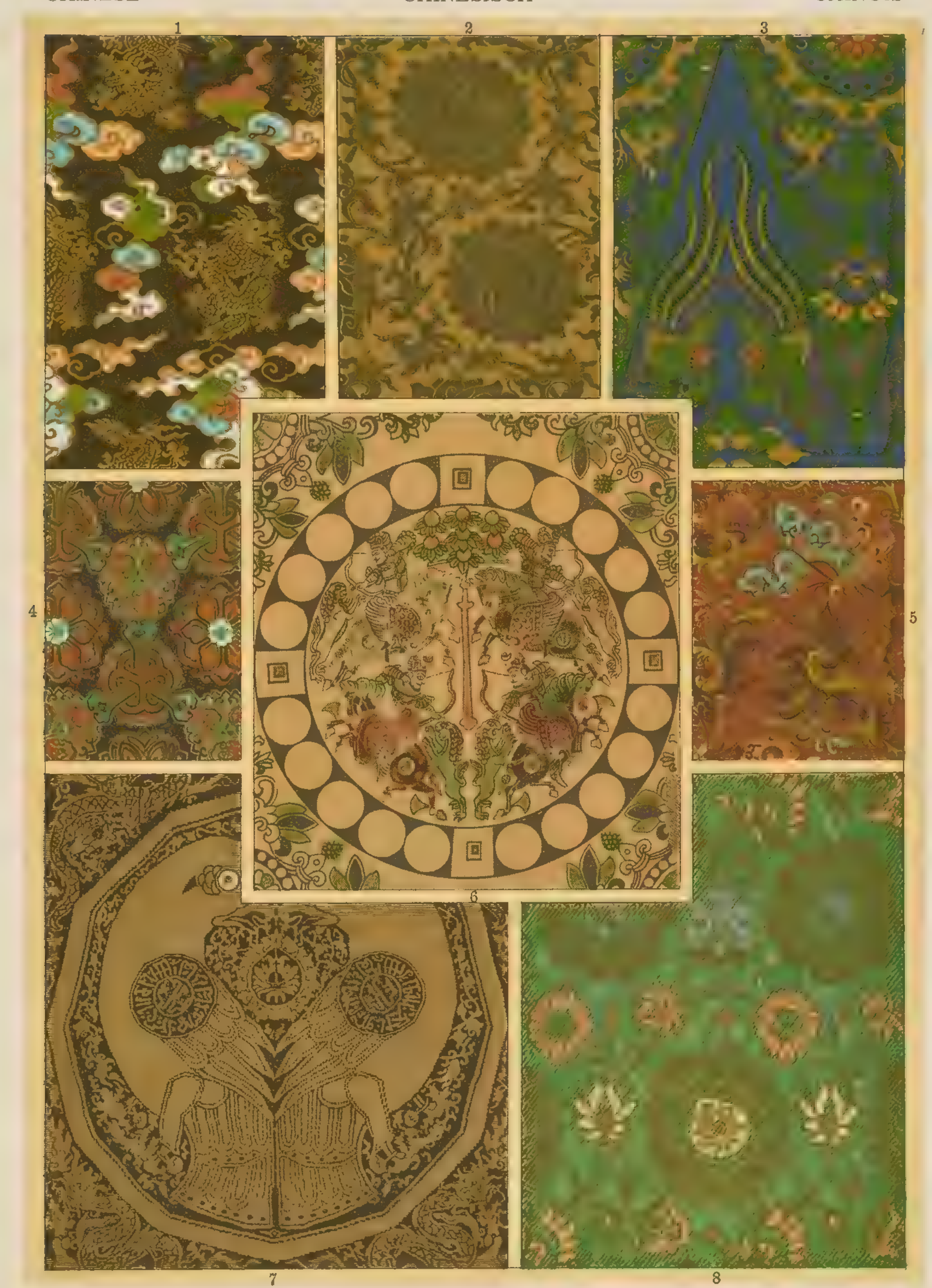
3



4

KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



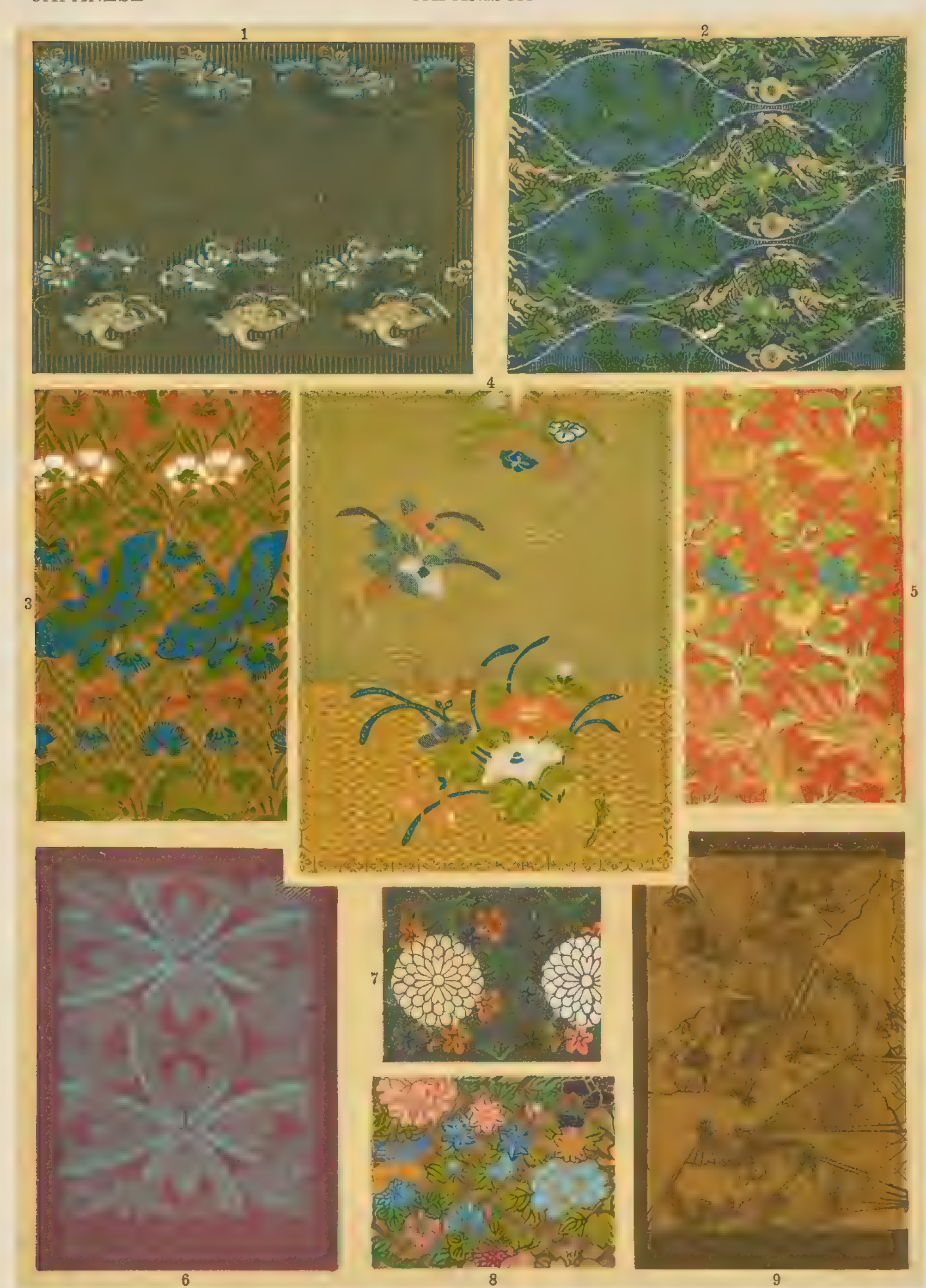
KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



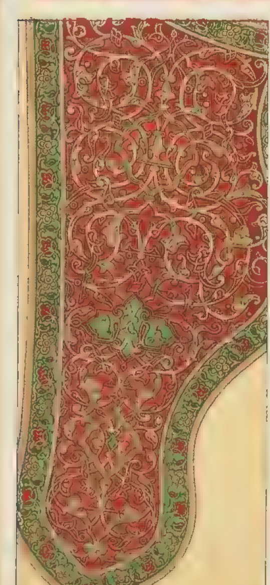
KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V

1



2





3



4



5

KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V.

1 2



3



4



5

KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



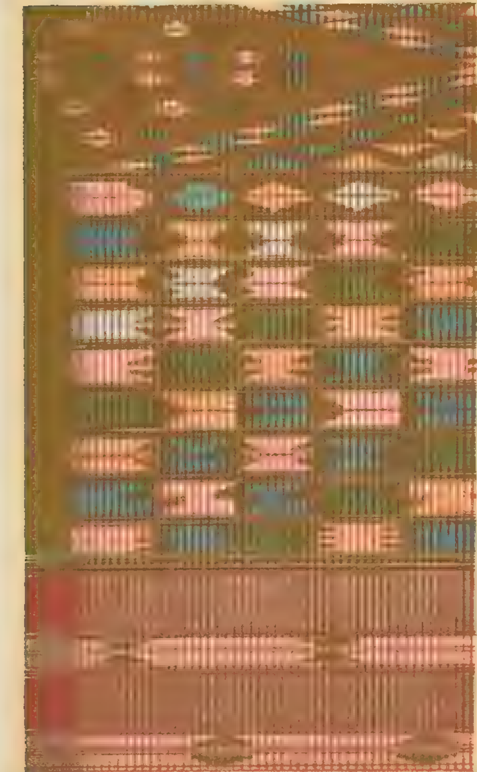
KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V



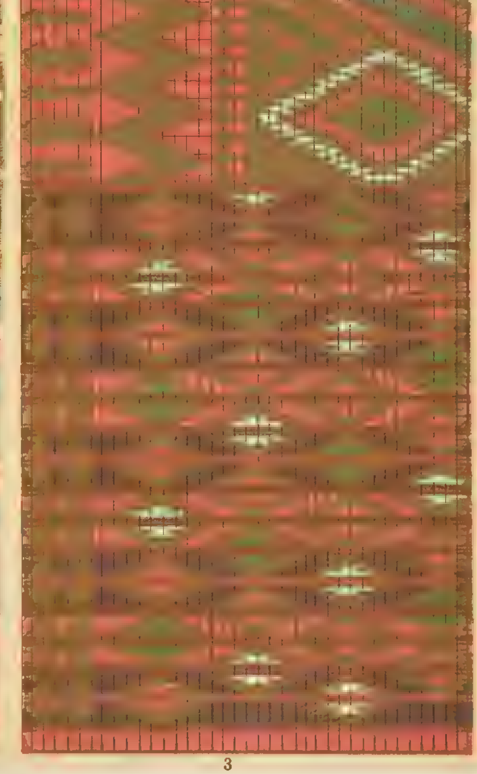
KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V

1





2



3

KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V

1



3



2

4

KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V

1 2

3 4 5

6 7

KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.

1



2 4 5

KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.

ITALIAN RENAISSANCE

RENAISSANCE ITALIENNE



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V. — VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V

ITALIENISCHE RENAISSANCE

ITALIAN RENAISSANCE

RENAISSANCE ITALIENNE



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G M B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V.
VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V



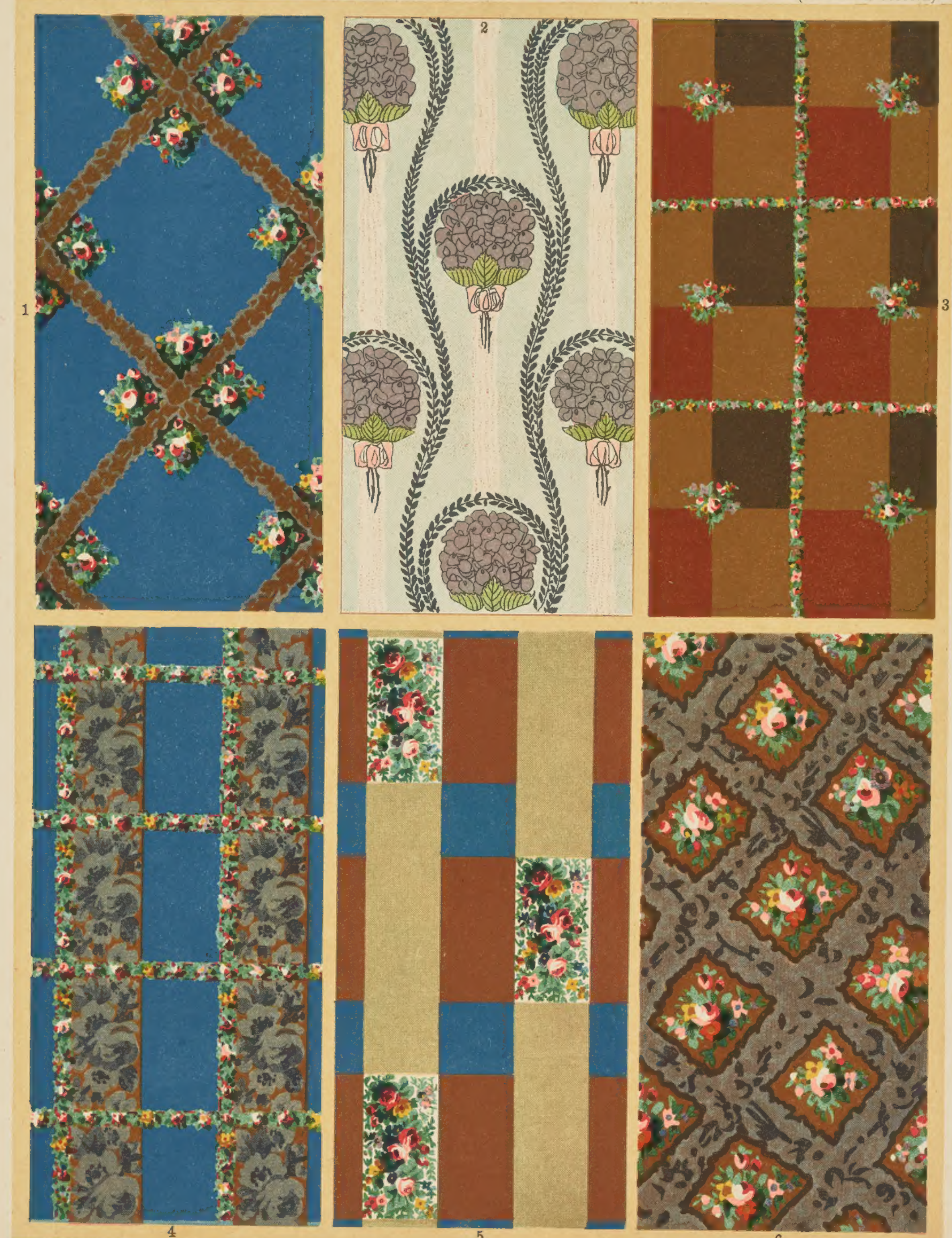
KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G M B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN I. V. VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN I. V.



KUNSTANSTALT MORITZ WIEPRECHT G. M. B. H. PLAUEN i. V.

VERLAG VON CHRISTIAN STOLL, PLAUEN i. V.